UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

GRACE ALVES DA PAIXÃO

**PRESENÇA FRANCESA NA CRÍTICA LITERÁRIA DE
SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA (1920-1930)**

São Paulo
2015
(Versão Corrigida)

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

**PRESENÇA FRANCESA NA CRÍTICA LITERÁRIA DE
SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA (1920-1930)**

Grace Alves da Paixão

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Estudos Linguísticos, Literários e
Tradutológicos em Francês do Departamento de
Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Gloria Carneiro do Amaral

São Paulo
2015
(Versão Corrigida)

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Grace Alves da Paixão

Presença Francesa na Crítica Literária de Sérgio Buarque de Holanda (1920-1930)

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para obtenção do título de Doutora.

Área de Concentração: Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

A Ivan: amor que dá leveza à minha vida

A Raimunda: com quem aprendi a estudar e a persistir

À Bianca e à Nathalie: “felicidade é só questão de ser”

AGRADECIMENTOS

À professora Gloria Carneiro do Amaral, que sugeriu o tema desta pesquisa abrindo meus olhos para um universo novo e apaixonante. E por ter acompanhado meus passos desde a iniciação científica nesses onze anos de orientação amiga, generosa e compreensiva.

Aos professores Antonio Arnoni Prado e Marco Antonio de Moraes, pelas contribuições motivadoras no exame de qualificação.

À professora Claudia Pino, por ter me orientado no estágio em docência.

À Monica Gama, leitora contumaz, a quem recorro sempre que preciso de incentivo para continuar, tempo para me refazer. Assuntos não nos falem nunca!

Aos amigos de Vitória: Maria José Angeli de Paula, Igor Porsette, Leni Ribeiro Leite e Roberto Perobelli, por terem me acolhido gentil e carinhosamente. A Leni também agradeço a tradução do título e do resumo para o idioma inglês. Pela torcida, serei sempre grata à Lúcia Helena Peyroton da Rocha.

Aos funcionários do DLM/USP pela presteza e competência sempre que eu precisei.

Aos amigos do grupo de estudos, Ana Carolina, Isabella, Angela, Dudu, Fabiana, com quem compartilhei os primeiros esboços desta pesquisa. Também agradeço a Angela por ter me acompanhado na primeira ida aos arquivos e acervos da Unicamp.

À Tereza Cristina O. N. de Carvalho, que forneceu todo suporte necessário para que eu realizasse pesquisas no acervo de Sérgio Buarque de Holanda, localizado na Biblioteca Central da Unicamp.

À Telma Murari, pelo auxílio quanto às pesquisas realizadas nos arquivos de Sérgio Buarque armazenados no Siarq/Unicamp.

À Capes, pelos dois anos e meio de auxílio financeiro.

*Agora não pergunto mais pra onde vai a estrada
Agora não espero mais aquela madrugada
Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser faca amolada
O brilho cego de paixão e fé, faca amolada*

*Deixar a sua luz brilhar e ser muito tranquilo
Deixar o seu amor crescer e ser muito tranquilo
Brilhar, brilhar, acontecer, brilhar faca amolada
Irmão, irmã, irmã, irmão de fé faca amolada*

*Plantar o trigo e refazer o pão de cada dia
Beber o vinho e renascer na luz de cada dia
A fé, a fé, paixão e fé, a fé, faca amolada
O chão, o chão, o sal da terra, o chão, faca amolada*

*Deixar a sua luz brilhar no pão de todo dia
Deixar o seu amor crescer na luz de cada dia
Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser muito tranquilo
O brilho cego de paixão e fé, faca amolada*

(Milton Nascimento, 1975)

“[...] mas a sua confiança nas minhas capacidades é absurda e me envergonha: não sei se poderei fazer muito mais do que tenho feito. Em todo caso, não desespere.”

(S. Buarque de Holanda. Carta a Mário de Andrade, 1925)

RESUMO

PAIXÃO, G. A. da. Presença francesa na crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda (1920-1930). 2015.219 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

Este trabalho está inserido no rol de estudos que procuraram analisar as relações entre a obra de Sérgio Buarque de Holanda e as literaturas estrangeiras. O objetivo é apresentar uma reflexão sobre a presença francesa nos seus textos de crítica literária publicados de 1920 a 1930, período em que o crítico estabelece intenso diálogo com elementos culturais, literários e críticos franceses. As conclusões apontam para o retrato de um intelectual inserido no grupo radical do Modernismo em sua fase heroica, que compartilhava as inquietudes de sua geração a respeito da nacionalidade e da cultura de seu país e, ao mesmo tempo, aberto ao diálogo entre diversas literaturas e a França desempenha papel de relevo em suas considerações.

Palavras-chave: Sérgio Buarque de Holanda; Crítica Literária; Relação França-Brasil.

ABSTRACT

PAIXÃO, G. A. da. French presence in the literary criticism of Sérgio Buarque de Holanda from 1920 to 1930. 2015.219f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

This thesis is part of the scholarly literature that aims at analyzing the relationship between Sergio Buarque de Holanda's oeuvre and foreign literatures. The goal is to present a discussion on the presence of French literature in his texts on literary criticism published between 1920 and 1930, a period in which the author established an intense dialogue with French cultural, literary and scholarly elements. The conclusion presents a portrait of the scholar as part of the radical Modernist group in its so-called heroic stage, immersed in the disquietude typical of his generation toward his own nationality and national culture but, at the same time, open to dialogue with the various literatures of the world, among which the French one plays an important role in his considerations.

Keywords: Sérgio Buarque de Holanda; Literary Criticism; France-Brazil Relationship.

RÉSUMÉ

PAIXÃO, G. A. da. Présence française dans la critique littéraire de Sérgio Buarque de Holanda (1920-1930). 2015.219f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

Ce travail est inséré dans l'ensemble des recherches qui ont essayé d'analyser les rapports entre l'oeuvre de Sérgio Buarque de Holanda et les littératures étrangères. Le but est celui de présenter une réflexion à propos de la présence française dans ses textes de critique littéraire publiés de 1920 à 1930, période où le critique établit un dialogue intense avec les éléments culturels, littéraires et critiques français. Les conclusions aboutissent à un portrait d'un intellectuel qui faisait partie du groupe radical du Modernisme dans sa période dite heroïque, qui partageait les préoccupations de sa génération au sujet de la nationalité et de la culture de son pays et, à la fois, qui était ouvert au dialogue entre les littératures. La France a un rôle important dans ses réflexions.

Mots-clés: Sérgio Buarque de Holanda; Critique Littéraire; Relation France-Brésil.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 O QUE DIZEM DA CRÍTICA BUARQUEANA	23
2 VOZES LONGÍNQUAS	40
2.1 DE VILLON A CHÉNIER	42
3 ECOS DO ROMANTISMO	62
3.1 ORIGINALIDADE.....	64
3.2 PLÁGIO	71
3.3 O ESTRANGEIRO.....	78
3.4 LIBERDADE.....	88
4 OUTRAS RESSONÂNCIAS DO SÉCULO XIX.....	96
4.1 REALISMO E NATURALISMO	98
4.2 SIMBOLISMO E PARNASIANISMO	110
4.3 CRÍTICA E BIOGRAFIA.....	117
4.4 CRÍTICA E CONTEXTO	124
5 ALARIDOS VANGUARDISTAS	134
5.1 VERSAR O CONTO	139
5.2 REINVENTAR O ROMANCE.....	144
5.3 DESVELAR A POESIA	151
5.4 OUVIR O DISSONANTE	160
CONCLUSÃO	169
BIBLIOGRAFIA	178
ANEXO I	193
ANEXO II.....	207
ANEXO III.....	211

INTRODUÇÃO

“Eu sou apenas o pai do Chico” (S. Buarque de Holanda)

Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) é reconhecido como um dos maiores historiadores do seu tempo, tendo se interessado sobretudo pela formação da identidade nacional. Ele “[...] integra a constelação dos maiores artistas e intelectuais brasileiros vindos ao mundo entre as décadas finais do século XIX e os anos iniciais do século XX [...]” (CALDEIRA, 2005, p. 59). E antes de consagrar-se como historiador e de, a partir do final da década de 1950, voltar-se quase que completamente a esta área, dedicou-se à crítica literária.

Tal prática teve início em São Paulo, com a publicação de “Originalidade literária” (abr. 1920), num período em que, segundo Miceli (2001), o Brasil vivia uma fase fecunda no terreno das Letras, propícia ao desenvolvimento da profissionalização do trabalho intelectual e à conquista de uma maior autonomia do pensamento. No ano de 1922, já no Rio de Janeiro¹, não participou da Semana de Arte Moderna “[...] por conta de exames na faculdade [...]” (MONTEIRO, 2012c, p. 8), porém estreitou relações com o grupo de São Paulo e, a partir deste ano, passou a representar os paulistas no Rio.

A publicação, na *Fon-Fon*², de um artigo sobre os futuristas de São Paulo, segundo o próprio Sérgio Buarque (1975), inaugura sua “fase modernista”. Merece destaque sua atuação

¹ Em 1921, Sérgio Buarque é transferido com a família para o Rio de Janeiro, onde fica até 1946, ano em que volta para São Paulo.

² Revista ilustrada fundada no Rio de Janeiro em 1907 e circulou até 1958. Grande parte das edições está digitalizada e pode ser consultada no site: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_anos.htm>. Acesso em: 23 maio 2013.

como correspondente da revista paulistana *Klaxon*³ e a fundação, em 1924, da revista *Estética*⁴, que teve apenas três números, mas, segundo Candido (2005, p. 12), “deixou marca na vida literária do tempo”.

A revista teve apoio e contribuições de Graça Aranha, no entanto, em pouco tempo as divergências entre este e os jovens Sérgio Buarque e Prudente de Moraes, neto, vieram à tona. Sobre essa fase, Sérgio Buarque relata:

[...] é provável [...] que ainda não tivéssemos uma noção perfeita de nossa desvalia e imaturidade [...]. Só vagamente vinha-nos a ideia de que o termos fundado uma revista que, o pouco tempo que viveu, centralizava todo o movimento modernista, ocupando o lugar deixado vazio com a morte de *Klaxon*, [...] explicava um pouco a relativa projeção que chegamos a ter nesse movimento e que parecia incompatível com nossa pouca idade.

Não era possível, em todo caso, evitar que um clima de recíprocas intolerâncias, de rivalidades, de vaidades, de primazias reivindicadas, triunfasse afinal [...]. A crise [...] surgiu antes mesmo da extinção de *Estética* [...]. Devo dizer que nessa crise [...] a parte que coube a Graça, ao menos na etapa final, foi antes a de um apaziguador, mas eu próprio já me desinteressara bastante das questões de literatura [...]. (HOLANDA, 1979b, p. 28-29)

Ele aponta para uma fase de desinteresse nas “questões de literatura”, “[...] uma fase de profundo desinteresse pela poesia e a ficção, e de sedução pelos estudos históricos [...]” (HOLANDA, 1979b, p. 16). Não creio que o desinteresse não fosse pela literatura em si, mas pelo meio intelectual da época e um desgaste das relações entre os primeiros modernistas. Tal conjuntura o levou a afastar-se da capital e partir para a pequena Cachoeiro do Itapemirim, no Espírito Santo, depois à Alemanha.

³ Revista de arte moderna que circulou em São Paulo de 1922 a 1923 com o objetivo de divulgar o movimento modernista. O termo *klaxon* designava a buzina externa dos automóveis, ou seja, assim como a carioca *Fon-Fon*, remetia o leitor à modernidade. Edições digitalizadas podem ser consultadas no site: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/62>>. Acesso em 22 nov. 2014.

⁴ Revista lançada por Sérgio Buarque e Prudente de Moraes, neto (LEONEL, 1984). Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/search?filtertype=dc.title_t&filter=est%C3%A9tica&submit_search-filter-controls_add=Buscar>. Acesso em: 22 nov. 2014.

Segundo Domingos (2010, p. 13), “Foi no modernismo que Sérgio Buarque viu a possibilidade de uma ação efetiva contra o rebuscamento que afastava a literatura da população, quando essa ação não se concretizou ele se afastou não só do movimento, como da literatura [...]”. Mas o afastamento não foi definitivo: durante toda a vida, de forma assídua em alguns períodos e irregularmente em outros, escreveu para diversos periódicos⁵ como jornalista, cronista e crítico. Para Arnoni Prado (1996a), tanto as realizações dos anos 1920, quanto o relativo afastamento da atividade na década de 1930 foram fundamentais para a constituição do crítico maduro que se delineará a partir dos anos 1940.

Para Candido (1991), a vivência na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade do Distrito Federal (UDF)⁶, de 1936 a 1938, é apontada como uma passagem determinante para seu percurso de crítico de literatura. Ideia que o crítico reitera ao registrar que Sérgio Buarque, nesta instituição, “[...] se iniciou [...] nas técnicas da pesquisa sistemática, transpondo para a investigação documentária o gosto que sempre teve pela erudição” (CANDIDO, [1982] 1995, p. 328).

E o próprio Sérgio Buarque o afirma:

[...] Esse convívio [com Hauser] [...] me [havia] forçado a melhor arrumar, ampliando-os consideravelmente, meus conhecimentos [...], e a tentar aplicar os critérios aprendidos ao campo dos estudos brasileiros, a que sempre me havia devotado, ainda que com uma curiosidade dispersiva e mal educada. (HOLANDA, 1979b, p. 14)

⁵Uma lista dos periódicos nos quais Sérgio Buarque colaborou pode ser consultada no site: <[http://www.siarq.unicamp.br/Sérgio Buarque de Hollanda/producao_cientifica.html](http://www.siarq.unicamp.br/Sérgio%20Buarque%20de%20Hollanda/producao_cientifica.html)>. Acesso em: 01 mar. 2012.

⁶ Considerada uma experiência pioneira, a Universidade do Distrito Federal (UDF) almejava formar quadros intelectuais e fomentar a pesquisa científica, literária e artística, propagando o conhecimento nas escolas por meio de cursos de extensão. Fundada em 1935, contou com uma missão francesa, como havia ocorrido com a Universidade de São Paulo. Sua existência foi curta: a revolta comunista de novembro de 1935 gerou dificuldades políticas e o Estado Novo, instaurado em novembro de 1937, acabou por ensejar sua eliminação.

É significativo que, na UDF, ele tenha sido assistente do professor Henri Hauser, na cadeira de História Moderna e Econômica, e assistente do professor Henri Tronchon na cadeira de Literatura Comparada. Em outro momento, também será professor de literatura: na Universidade de Roma, entre 1953 e 1954, lecionará História da Literatura Brasileira na cátedra de Estudos Brasileiros (VALENTE, 2009; LIMA, 2011).

Isso mostra bem o que ele próprio chama de “versatilidade”, na “Apresentação” de *Tentativas de Mitologia* (1979), ao mencionar sua capacidade de dedicar-se ao mesmo tempo a campos do saber que, ainda que tenham similitudes e intersecções, são distintos.

No ano de 1940, assume a seção de crítica literária do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, substituindo Mário de Andrade, e passa a contribuir para jornais como o *Diário Carioca*, a *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *A Folha da Manhã*, o *Correio Paulistano*. Desta nova fase, Arnoni Prado (1996a, p. 27) destaca o “[...] aprimoramento da experiência intelectual, fecundado agora pela disciplina acadêmica [...]” de alguém já consagrado por *Raízes do Brasil*.

Sérgio Buarque recorda:

Com igual zelo eu me lançara a outras ciências humanas, e sobretudo à literatura e à filosofia, chegando mesmo a acumular acerca dessas especializações apreciável grau de informação e de leituras. Se essa versatilidade de minhas preocupações não justificava por si só o primeiro convite que recebi para professor universitário, o fato é que me encaminhou para a crítica literária em jornais de mais de um Estado, numa época em que a imprensa diária não dispensava rodapés de crítica. [...] Quando aceitei a incumbência de fazê-los, movido por necessidades mais imperiosas que minha vontade ou vocação, o remédio era fazer o que se podia esperar sobretudo de um crítico literário [...], cuidei de enfronhar-me em tudo quanto houvesse de mais atual então e de mais fecundo no tocante às técnicas de criação e crítica literária [...] (HOLANDA, 1979b, p. 15)

Como chefe do Setor de Publicações do Instituto Nacional do Livro⁷ (1937-1944), prefaciou *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães, e publicou *Cobra de Vidro* (HOLANDA, [1944] 1978), livro que reúne alguns de seus textos de crítica. Outras publicações no campo da literatura são os textos introdutórios que hoje estão reunidos no *Livro dos Prefácios* (HOLANDA, 1996a). Ele também selecionou poemas para antologia de Vinícius de Moraes (1979) e lançou *Tentativas de Mitologia* (1979), uma segunda seleção de textos de sua autoria que versam sobre literatura antes publicados em jornais e revistas.

Nicodemo (2012) faz um “[...] balanço da contribuição de Sérgio Buarque de Holanda no desenvolvimento e na consolidação das instituições culturais brasileiras no século XX [...]”, e evidencia como ele, aliado a uma rede de intelectuais, foi capaz de promover o desenvolvimento de diversas instâncias à época precárias no Brasil.

O autor trata do aprimoramento do conhecimento acadêmico, da preservação do patrimônio histórico-artístico-cultural-arqueológico, da participação no Movimento Modernista e dos momentos em que esteve em instituições como a Universidade do Distrito Federal, o Instituto Nacional do Livro, a Biblioteca Nacional, o Museu Paulista, a Associação Brasileira de Escritores, a Escola Livre de Sociologia e Política, o Museu de Arte Moderna e a Universidade de São Paulo.

Cabe salientar sua participação ativa na política (no apoio à Revolução Constitucionalista de 1932; em 1945, na fundação da Esquerda Democrática; em 1947, na filiação ao partido Socialista; ao aposentar-se, em 1969, em solidariedade aos professores

⁷ Criado em 1937 por Gustavo Capanema, Ministro da Educação, o Instituto Nacional do Livro (INL) tinha os seguintes objetivos: editar obras literárias de interesse para a formação cultural da população; elaborar uma enciclopédia e produzir um dicionário (projetos não concluídos); e fomentar a expansão de bibliotecas públicas por todo o território nacional (BRASIL, 1937). O Decreto-lei de 21 de Dezembro de 1937 que instaura o INL está disponível nos seguintes sites: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/INL>> e <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-93-21-dezembro-1937-350842-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

perseguidos pelo AI-5; em 1980, ao ser membro-fundador do Partido dos Trabalhadores). Enquanto homem das Letras, também mantinha uma postura militante, sendo um dos fundadores da Associação Brasileira de Escritores⁸ no Rio de Janeiro (1942) e presidindo esta associação (1945), bem como a seção de São Paulo (1946)⁹.

Segundo Caldeira (2005, p. 60), “[...] da juventude à velhice, sempre esteve ligado a movimentos e partidos empenhados em lutas contra quaisquer formas de opressão, via pela qual, entre outras, deixou transparecer as dimensões de seu humanismo [...]”. Antonio Candido ([1982] 1995, p. 333) afirma:

Quem extrai conclusões desta natureza da história de seu país é porque tem uma consciência democrática avançada, como era e sempre foi o caso de Sérgio. Embora nunca tenha sido político, ele assumiu como intelectual as boas posições políticas e nunca trepidou em arrostar as consequências das suas ideias [...].

Por tudo isso, Sérgio Buarque foi reconhecido em vida como um grande intelectual. Em 1961, ganhou uma medalha do governo francês “pelos serviços prestados à Arte e às Letras”¹⁰. Em 1977, recebeu o *Prêmio Governador do Estado*, de literatura, no gênero crítica e história literária. E, em 1980, dois prêmios: o *Juca Pato* (Intelectual do Ano de 1979,

⁸ A Associação Brasileira de Escritores foi fundada em 1942 no Rio de Janeiro por escritores que se opunham à falta de liberdade de expressão do Estado Novo. Entre seus membros estavam Sérgio Buarque, Astrojildo Pereira, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Érico Veríssimo. Em 1945, realizou-se o *I Congresso Nacional de Escritores*, no Teatro Municipal de São Paulo, sendo um evento marcado pela manifestação de oposição a Getúlio Vargas e pela Declaração de Princípios, que exigia a legalidade democrática como garantia da completa liberdade de pensamento, e a instalação de um governo eleito pelo povo por meio do voto universal, direto e secreto (MELO, 2011). O manuscrito do documento está disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/cedem/article/viewFile/524/420> >. Acesso em: 22 nov. 2014.

⁹ “A Visão Política de Sérgio Buarque de Holanda” (CANDIDO, 2008) é um artigo bastante esclarecedor sobre o assunto.

¹⁰ Tradução nossa do trecho da carta que comunicava o recebimento da medalha (FRANÇA, 1961).

concedido pela União Brasileira de Escritores e pela *Folha da Manhã* S.A.) e o *Jabuti* (na categoria de Ensaio, concedido pela Câmara Brasileira do Livro)¹¹.

Deve-se salientar, por sua vez, que quando Sérgio Buarque assume a cadeira de professor de História na USP, em 1957, afasta-se do fazer crítico-literário, sem no entanto deixar de contribuir como crítico para jornais e revistas (GALVÃO, 2001; LEONEL, 1982). Antonio Candido (1991) lembra que suas pesquisas a respeito da literatura colonial foram abandonadas em virtude dessa nova atividade, quando se volta para as pesquisas e para o ensino de História. Por isso, sugere Galvão (2001, p. 474) “[...] sua reputação fica consolidada como historiador, esquecido o crítico literário”.

Talvez seja exagerado usar o termo “esquecimento” para determinar o modo como a posteridade lidou com sua crítica. Entretanto, é certo que, pelo menos por algum tempo, se deu mais visibilidade para seus estudos sociohistoriográficos e que sua crítica literária foi relegada a um segundo plano. Mais recentemente, vêm surgindo trabalhos que se dedicam ao estudo de seus trabalhos sobre literatura ou que não deixam de ressaltar o quanto neles se expressa com vigor a multiplicidade de saberes.

Diante da obra buarqueana, é impossível ignorar o trânsito do autor por várias áreas e assuntos, bem como o imbricamento entre história e literatura. Para Damázio (2005, p. 77), no prefácio de *Tentativas de Mitologias*, vê-se que “[...] o interesse pela literatura não foi uma paixão secundária, ou acessória, mas esteve no centro de suas inquietações e representou a contraface decisiva de suas investigações pioneiras em historiografia [...]”. Segundo Arnoni

¹¹ Neste breve texto introdutório, foram selecionados fatos biográficos e elementos da carreira de Sérgio Buarque que demonstram, em linhas bastante gerais, sua ligação com a literatura. Contudo, dados relevantes deixaram de ser contemplados em virtude da natureza e dos objetivos desta introdução. São oitenta anos de uma vida integralmente dedicada aos estudos, registrada por trabalhos como os *Apontamentos para a cronologia de Sérgio* (HOLANDA, 2002), *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda* e *Sérgio Buarque de Holanda: a trajetória de um intelectual independente* (SANCHES, 2007), “A modernidade brasileira reconta as tradições paulistas” (GUIMARÃES, 2008).

Prado (2005, p. 81), uma “das contribuições mais originais de Sérgio Buarque de Holanda à crítica literária brasileira vem justamente de sua sensibilidade de historiador [...]”.

Ao que tudo indica, apenas a partir do final dos anos 1980 é que sua crítica literária começa a receber mais atenção, e dois livros parecem impulsionar tal fenômeno na década seguinte: *Capítulos de Literatura Colonial* (1991), organizado por Antonio Candido, que traz oito ensaios referentes ao Arcadismo mineiro, alguns deles inacabados, oriundos de pesquisas em Roma, quando o autor lá esteve como professor universitário, entre 1952 e 1954; e *O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária* (HOLANDA, 1996b), coletânea organizada por Arnoni Prado que engloba textos antes dispersos.

É certo que a divulgação desta crítica deu ensejo a novos olhares sobre o autor. Apesar disso, ainda não há trabalhos suficientes no sentido de se traçar seus contornos de forma mais precisa, aprofundando seu papel para a formação da nossa crítica literária.

Sob todos os pontos de vista, ela impõe reflexões acerca da formação da intelectualidade brasileira no século XX, da repercussão da chegada da Universidade neste meio, do processo de profissionalização do crítico literário e, dentre outras, das correntes literárias e críticas que vinham de fora: como eram assimiladas ou refutadas por estes intelectuais? Que autores eram lidos e valorizados? Quais os critérios para que adotassem um determinado caminho de leitura?

Neste trabalho, o foco recairá na presença francesa em seus textos críticos lançados entre 1920 e 1930. Visa-se observar o olhar do autor sobre a literatura francesa desde a época em que era um jovem de admirável inteligência e erudição que começava a estabelecer relações com aqueles que seriam figuras-chave do Movimento Modernista até a fase em que procura se afastar desse meio, passando pelo período em que esteve aliado aos apelos mais

radicais do movimento, junto com Mário de Andrade e Oswald Andrade, além do amigo Prudente de Moraes, neto.

Almeja-se que a contribuição deste trabalho seja a de verificar o lugar conferido à literatura e à crítica francesa numa obra prioritariamente dedicada à cultura, à história e à literatura do Brasil. De modo amplo, visa-se estudar a aproximação entre as culturas brasileira e francesa no século XX e, de forma estrita, estudar a relevância, em sua crítica literária, do constante diálogo com a França.

Sérgio Buarque cresceu durante a chamada *Belle Époque Tropical*, tempo em que o Brasil tomava a França por modelo cultural e que São Paulo ainda vivia o clima afrancesado que cultivava desde o final do século XIX¹². A educação que recebera estava atrelada aos valores desse ambiente em que os franceses eram lidos, admirados e copiados. Por isso, não causa estranhamento que sua crítica literária lide com um vasto material de matriz francesa¹³. De 1920 até 1929, isto é, de “Originalidade literária” (abr. 1920) até “Indicação” (HOLANDA, [1929] 1996), a quantidade de autores franceses (escritores, poetas, filósofos, tradutores e críticos) é expressiva¹⁴.

¹² Costa ([1953] 2000) relata a crescente influência francesa em São Paulo na segunda metade do século XIX em diversos âmbitos da cultura e da vida cotidiana.

¹³ Cabe aqui, de passagem, uma nota sobre o fato de Sérgio Buarque ter sido aluno de Affonso d’Escagnole Taunay, que levou seu primeiro artigo, “Originalidade literária” (HOLANDA, [1920a] 1996), ao grupo do *Correio Paulistano* a pedido do pai de Sérgio. O professor Taunay era descendente de franceses que se radicaram no Brasil no século XIX: bisneto de Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), pintor que chegou ao Brasil em 1816 com a Missão Artística Francesa. Ora, é muito provável que suas referências fossem prioritariamente francesas e que as tenha transmitido aos seus alunos.

¹⁴ Em anexo, há uma lista de autores franceses citados nos textos publicados entre 1920 e 1930 com algumas informações pontuais acerca de dados biográficos ou bibliográficos e, em alguns casos, com uma breve indicação bibliográfica sobre o autor. São notas breves que pretendem minimamente situar o leitor sobre determinado autor, sem onerar este trabalho com anotações enciclopédicas que já não têm razão de ser em tempos atuais. Listam-se escritores de modo geral (filósofos, tradutores, poetas, romancistas, críticos literários). Não constam neste apanhado pintores, músicos e fotógrafos. É preciso advertir que muitos desta listagem não são franceses de nascimento, mas desempenham papel relevante na literatura francesa e/ou francófona (Cf. ANEXO I).

O modo como algumas dessas citações são realizadas chama atenção: 1) algumas vezes, cita-se em francês sem a tradução; 2) vez ou outra, alguns são tratados apenas pelo primeiro nome, como Anatole France, dito Anatole (HOLANDA, [1920g] 1996, p. 60); 3) aportuguesam-se certos nome, caso de Théophile Gautier, chamado Teófilo Gautier (HOLANDA, [1921f] 1996, p. 126); 4) há citações de ideias e autores sem menção à obra; 5) há citação de obras sem a explicitação de seus autores; 6) há citação de personagens sem menção à obra ou ao autor.

Um exemplo está em “Os Poetas e a Felicidade” (dez. 1920/jan./fev. 1921): há um paralelo entre um poema de João de Deus¹⁵ e uma “balada moderna”: “La vie est vaine/ Un peu d’amour,/ Un peu de haine/ E puis – bonjour./ La vie est brève – / Un peu d’espoir,/ Un peu de rêve/ E puis – bonsoir” (HOLANDA, [1921a] 1996, p. 94-95). Não se menciona o autor da balada por duas razões: primeiramente porque a autoria é discutível, atribuída a Léon Montenaeken¹⁶, a Musset¹⁷, a Verlaine¹⁸ e a du Maurier¹⁹; e, em segundo lugar, pretendia-se discorrer a respeito da vida breve e da felicidade vindoura na morte, de modo que explicitar o autor era secundário.

Algo semelhante se passa quando Sérgio Buarque cita um excerto de *Mademoiselle Maupin*, de Théophile Gautier, sem explicitar a obra, pois, segundo ele, as palavras seriam “conhecidíssimas”. E também no seguinte excerto: “Outro caso típico é o soneto de Luiz Guimarães que teve seu sucesso no tempo em que apareceu e era repetido por todas as bocas

¹⁵ João de Deus de Nogueira Ramos (1830-1896): poeta português.

¹⁶ Léon Louis Moreau Constant Corneille van Montenaeken (1859-?): poeta belga. Publicou tais versos numa coletânea chamada *Peu de Chose et presque trop*.

¹⁷ O *The Concise Dictionary of Foreign Quotations* (LEJEUNE, 1998) atribui o poema a Alfred de Musset e o transcreve em apenas um bloco, sem divisão em estrofes.

¹⁸ Quando atribuída a Verlaine, em geral acrescenta-se mais uma estrofe: “La vie est bête/ Un peu d’ennui/ Un peu de fête/ Et puis – Bonne Nuit!”;

¹⁹ George Louis Palmella Busson du Maurier (1834-1896): escritor e cartunista britânico, nascido francês.

em todos os salões, chegando a ser quase o nosso *Vase brisé*” (HOLANDA, [1921f] 1996, p. 128). Para entender, é preciso saber que “Vase brisé” é o nome do mais célebre poema de Sully Prudhomme, publicado em 1865.

Tais características têm a ver com o fato de que a crítica de jornais e revistas do início do século XX não seguia os padrões acadêmicos atuais para citações e ainda adotava um estilo de escrita próximo ao século anterior. Além disso, Sérgio Buarque previa um leitor familiarizado com determinadas obras e autores franceses, presumia um público que, inserido nesta tradição literária, prescindisse de maiores informações sobre as obras.

Atualmente, boa parte do público leitor da crítica buarqueana não está familiarizada com muitas das referências francesas expostas. E nisto pode estar mais uma contribuição deste trabalho, qual seja, melhor situar o leitor frente aos autores desconhecidos, muitas vezes até mesmo para os franceses, e tentar mostrar o papel que desempenham nessa crítica. Para tanto, o texto estará dividido em cinco capítulos.

No primeiro deles, será abordada a recepção de Sérgio Buarque como crítico literário, a partir do final da década de 1980. Isto permitirá que se vislumbre como sua crítica vem sendo assimilada e, em certa medida, que se situe este trabalho frente aos estudos já realizados. Além disso, as leituras da crítica buarqueana fornecerão uma perspectiva mais geral de perfil crítico do autor.

O segundo capítulo será dedicado aos autores franceses que publicaram até o fim do século XVIII, a fim de se analisar de que maneira e com quais objetivos surgem numa crítica voltada a questões mais modernas. No terceiro capítulo, por sua vez, o foco recairá sobre os autores românticos franceses, no intuito de analisar a forma como tais leituras contribuíram para a formação das categorias estéticas presentes em sua crítica literária.

Dando continuidade à investigação deslindada no capítulo precedente, o quarto capítulo procurará se deter nas outras correntes crítico-literárias do século XIX, tais como o Simbolismo, o Parnasianismo, o Realismo e o Naturalismo. A ideia é, mais que constatar quais autores e obras são citados por Sérgio Buarque, observar continuidades e rupturas com o pensamento do século XIX.

O último capítulo, a seu tempo, trará reflexões sobre a importância do contato com os artistas franceses contemporâneos para que Sérgio Buarque se tornasse um dos principais críticos do Movimento Modernista brasileiro, e um dos mais radicais adeptos das correntes vanguardistas naquele momento.

1 O QUE DIZEM DA CRÍTICA BUARQUEANA

[...] Quanto a mim, julgo que o exercício da crítica, mesmo que a não aperfeiçoasse, não transformou minha vocação principal, de historiador. Inclino-me à suposição de que ela me foi ao cabo proveitosa, embora não seja eu o melhor juiz para dizê-lo. (S.B. de Holanda, Apresentação. Tentativas de Mitologia)

Enquanto os estudos sociohistoriográficos de Sérgio Buarque tornaram-se canônicos no Brasil, à sua crítica literária não foi dada a mesma projeção. Galvão (2001) usou o termo “esquecimento” para falar do lugar que sua figura como crítico de literatura vinha ocupando até 2001 e sugeriu que isto se dera em virtude de sua carreira como professor da Universidade de São Paulo, na área de História, o ter afastado da crítica literária.

Sérgio Buarque tinha consciência desse afastamento do fazer crítico. Numa carta-prefácio a Vinícius de Moraes confessa que não se sente capaz de realizar uma crítica da sua obra por falta de hábito: “[...] O certo é que já perdi o hábito, e não creio que o recupere, desde que, em mim, o contador de histórias do Brasil se profissionalizou, tudo avassalou e acabou por devorar o crítico [...]” (HOLANDA, [1980] 1996a, p. 428).

O “esquecimento”, se é que se pode nomear assim, também está relacionado ao suporte de tais publicações: jornais e periódicos costumam trazer assuntos ligados ao momento e raramente são armazenados depois de lidos. Em vida, Sérgio Buarque publicou em formato de livro apenas duas coletâneas de críticas: *Cobra de Vidro* (HOLANDA, [1944] 1978) e *Tentativas de Mitologia* (HOLANDA, 1979). Todo o resto de sua produção voltada para a literatura estava longe dos olhos do público, nos arquivos de jornais e revistas, bem como no acervo pessoal.

Mas tal “esquecimento” vem sendo reparado graças a esforços de diversos pesquisadores. Neste capítulo, visa-se apresentar algumas obras publicadas a partir dos anos 1980 que permitam verificar como sua crítica vem sendo assimilada.

Galvão (2001, p. 471; 476) aponta para uma “redescoberta” desta crítica literária nos anos 1990, impulsionada por um primeiro passo dado na conferência inaugural da Biblioteca Sérgio Buarque de Holanda, na Unicamp, realizada por Alexandre Eulálio: “Sérgio Buarque de Holanda escritor” (1987). A autora destaca que nela,

[...] a atenção do leitor é logo chamada, desde o título, para o domínio do meio expressivo - a escrita - que caracteriza toda a obra, tanto na historiografia quanto na atividade propriamente crítica. Esta, à época, ainda se encontrava dispersa [...]. Lembra como características dessa atividade a capacidade de argumentar, a receptividade à pesquisa formal inovadora, a coragem intelectual e o bom uso da ironia na formulação do juízo crítico. (GALVÃO, 2001, p. 484)

Em “Sérgio Buarque de Holanda escritor” (EULÁLIO, 1987), realiza-se a difícil tarefa de contar a trajetória de Sérgio Buarque, “[...] antes de tudo [como um] escritor [...] [que] fez-se aos poucos” (p. XXV) e que vai sendo transformado ao longo dos anos. Ou seja, que vai se moldando à medida que a própria crítica literária vai ganhando novos contornos.

Alexandre Eulálio (1987) destaca “o espírito curioso e alerta” (p. XXV) de Sérgio ainda criança, a “vocação de ensaísta [que] afirma-se ainda na adolescência” (p. XXVI), os primeiros escritos “todos de reflexão e comentário [...] onde já aponta, ao lado de um espírito abrangente, de marcada tendência interpretativa, certa erudição de todo inesperado em rapaz que ainda não completou dezoito anos” (p. XXVII), e como esta escrita passa a se revelar “tensa e inquieta, começando a abandonar o decoro convencional dos primeiros textos” (p. XXVIII).

Segundo Eulálio, a ida para o Rio de Janeiro e a entrada na Faculdade de Direito o teriam levado a voltar-se “mais para os acontecimentos contemporâneos e para o espírito

moderno” (p. XXVIII), resultando no “anticonformismo” e na “insatisfação” (p. XXV) dos anos em que atuou no Movimento Modernista, e na adesão “aos modismos postos em circulação por Mário de Andrade” (p. XXIX). Destacam-se ainda as “resenhas breves, mas sempre penetrantes” (p. XXIX) de *Estética* e a “análise polêmica onde são discutidas diversas questões candentes do ideário vanguardista” (p. XXX) de “O lado oposto e outros lados” (out. 1926).

Apontam-se como fundamentais para o amadurecimento de sua “personalidade criadora” e do “‘homem essencial’ da cultura brasileira” (p. XXXII) o interesse pelo Surrealismo, as “pesquisas do Inconsciente” e a viagem à Alemanha em 1929, que “lhe proporcionaria um mergulho definitivo, definidor, no campo da Antropologia, da Teoria e da Filosofia da História, da Sociologia e dos Estudos Sociais” (p. XXXII). E a passagem pela UDF é vista como uma “duplicidade expressiva” (p. XXXIV).

“Expressiva” porque a capacidade analítica, crítica e interpretativa de Sérgio Buarque estende-se a várias áreas de conhecimento, visto que a própria separação do conhecimento em áreas não fazia sentido para ele. É por isso que Alexandre Eulálio (1987, p. XXXV-XXXVI) chama a atenção para sua produção nos seguintes termos:

À margem dos estudos especificamente históricos de Sergio, mas complementares a eles, e banhados pelo mesmo espírito abrangente, os ensaios literários breves que ele continuará a compor pelos decênios de '40, '50 e '60, não podem ser esquecidos. [...] Sem esquecer os artigos avulsos publicados com alguma frequência nos anos '30 [...] E ainda em '79 escreveu com regularidade no efêmero *Jornal da República* paulistano [...].

Eulálio sublinha ainda que a limitação imposta “pelas dimensões e finalidades da resenha jornalística” não impede que ele revele a amplitude de saberes, a “abrangência filosófica”, a “coragem intelectual” e a “erudição permeada de sensibilidade”, qualidades que fazem dele “um escritor maior. Um dos sete ou oito nomes cimeiros do nosso tempo, o Novecentos brasileiro” (p. XXXVI-XXXVII).

A Conferência de Alexandre Eulálio configura-se como um apelo para que novos olhares fossem lançados sobre a obra de Sérgio Buarque. E novos olhares puderam ser lançados depois que sua esposa, Maria Amélia Buarque de Holanda, organizou materiais originais e inéditos que Sérgio havia escrito sobre literatura colonial e que tais materiais, ainda que fragmentários, foram cotejados e revistos por Antonio Candido e publicados, em 1991, com o título de *Capítulos de literatura colonial*²⁰ (CANDIDO, 1991).

Candido (1991) ressalta a qualidade das pesquisas empreendidas por “um crítico e historiador tão erudito e imaginoso” e ressalta que ainda “[...] depois de morto Sérgio Buarque de Holanda demonstra a vastidão do seu saber, a precisão do seu juízo e a originalidade dos seus pontos de vista, comprovando que havia nele um grande crítico ao lado do grande historiador, um dos maiores do século [...]”, reforçando “as duas vocações” explícitas tanto na sua estada na UDF, quanto nos projetos dos anos 1940, quando publicava estudos historiográficos e exercia a crítica literária.

O empenho de Maria Amélia Buarque de Holanda e de Antonio Candido na publicação de *Capítulos de Literatura Colonial* configura um avanço na recepção da crítica literária de Sérgio Buarque por trazer ao público aspectos até então pouco conhecidos ou até desconhecidos de sua obra.

É significativo que os artigos de crítica literária tenham permanecido dispersos até 1996, quando Arnoni Prado divulgou, se não todos, pelo menos a maioria dos seus textos críticos de 1920 a 1969. A coletânea *O Espírito e a Letra: Estudos de Crítica Literária* (1996a) é uma publicação fundamental para os trabalhos que se seguiram.

²⁰ Tais textos faziam parte de um projeto maior da editora José Olympio que não foi concluído. As pesquisas foram realizadas nos anos de 1940 e 1950, paralelamente às pesquisas sobre os poetas brasileiros da fase colonial, cuja antologia foi lançada em 1953. A estadia na Itália, como professor na Universidade de Roma, fora essencial para esses estudos, tanto pela intensificação do trabalho, quanto pelas pesquisas na Arcádia Romana (CANDIDO, 1991).

A contribuição desta publicação é, no mínimo, a de provar que, ao contrário do que o próprio Sérgio Buarque dissera, não estamos diante de um “[...] esforçado crítico, um tanto bisexto [...]” (HOLANDA, [1980] 1996a), mas de um crítico incansável, cuja produção configura-se material riquíssimo.

A “Introdução” apresenta sua ligação com o modernismo, o surrealismo e o futurismo, as contribuições do historiador para a abordagem dos textos, a recusa em se filiar a uma ou outra corrente interpretativa. Arnoni Prado (1996a, p. 23) ressalta que o autor, ainda jovem,

[...] começa a funcionar como uma espécie de radar da consciência estética que mudava, constituindo-se numa síntese hoje indispensável para compreender as relações entre a modernização da linguagem e as transformações radicais que marcaram a fisionomia de sua época.

Deste modo, Alexandre Eulálio, Maria Amélia Buarque de Holanda, Antonio Candido e Arnoni Prado são os principais responsáveis por despertarem a atenção para a crítica literária de Sérgio Buarque.

Em 2002, centenário de seu nascimento e decenário de sua morte, houve o Seminário “Perfis Buarqueanos” (CALDEIRA, 2005), cujos trabalhos trazem dados biográficos mesclados a características do intelectual e historiador, lembranças dos ex-alunos e análises de obras.

Em “Conto de Duas Cidades”, Candido (2005) afirma que, por um lado, o perfil mais radical junto ao movimento modernista tem a ver com a afinidade com o grupo paulista, menos conservador que a ala carioca. Por outro lado, afirma Candido, a vivência institucional e acadêmica no Rio de Janeiro, cidade em que tais setores eram mais desenvolvidos, fora importante para a atividade literária de modernista e para a sua formação do historiador.

Marlyse Meyer faz um apanhado de diversas obras, entre elas *Caminhos e Fronteiras* (1957) e *Visão do Paraíso* (1959), ressaltando que devemos enxergá-lo não apenas como

historiador, mas também como crítico literário. Ela chama atenção para a sua atuação na imprensa carioca e paulistana, ressaltando a “preciosa” *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial* (1953) e elogiando, em particular, os ensaios sobre João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira. Acerca de *Tentativas de Mitologia*, avalia:

[...] livro onde após uma introdução que mostra seu pleno conhecimento das tendências críticas então vigentes, o *new criticism* em particular, Sérgio Buarque segue seu muito peculiar e abrangente método, “livre como tudo o que fez”, como diz Antonio Candido. Um método que se expande em *Capítulos de Literatura Colonial* [...]. (MEYER, 2005, p. 30)

João R. de C. Caldeira (2005) almeja “[...] situar Sérgio Buarque no cenário da cultura e do pensamento brasileiros do século XX [...]”, colocando em relevo sua produção intelectual e sua atividade política. Vale frisar:

Como crítico literário, Sérgio Buarque se inclui entre os principais analistas da produção poética e ficcional brasileira, em especial pela capacidade de abordar as obras dela integrantes avaliando-lhes, ao mesmo tempo, a estética e os conteúdos. Ao assim proceder, Sérgio Buarque se mostra liberado da adoção de quaisquer normas rígidas em suas análises [...]. (CALDEIRA, 2005, p. 60)

Ele relaciona Sérgio Buarque a toda uma geração de intelectuais²¹ “[i]dentificáveis pela realização de atividades em que a presença de conteúdos humanistas é largamente evidenciável [...] [que abordavam o país] segundo a perspectiva de engajamento político-ideológico que visava à superação de enormes desigualdades vigorantes na sociedade brasileira [...]” (CALDEIRA, 2005, p. 59).

Reynaldo Damazio (2005, p. 71) dedica-se às inovações desta crítica frente à tradição crítica e aponta nela a “atualidade e pertinência da reflexão”, que trazia “[...] ousadia no diálogo com o objeto literário, sem preconceitos teóricos ou pretensões teleológicas – vícios muito comuns na história da teoria literária e na crítica que era feita à época”.

²¹ Caldeira cita os nomes de: Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Cândido Portinari, Gilberto Freyre, Humberto Mauro, Rubens Borba de Moraes, Manuel Bandeira, Caio Prado Jr., Tarsila do Amaral, Rodrigo Mello Franco de Andrade, Fernando de Azevedo, Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer, Graciliano Ramos, Cecília Meireles, Lúcio Costa, Anísio Teixeira.

A tentativa de compreensão do novo na literatura modernista levou Sérgio Buarque a praticar uma crítica também inovadora, que partia do texto, de suas articulações internas e da inserção tensa e provocante deste objeto literário na realidade. A mesma reivindicação de liberdade defendida para o artista valia para o crítico, que buscava estabelecer novos caminhos explicativos para as obras em gestação. (DAMAZIO, 2005, p. 74)

Arnoni Prado (2005, p. 85), a seu turno, ressalta a “sensibilidade de historiador” em sua crítica literária: “[...] o faro de historiador [...], na crítica de Sérgio Buarque de Holanda, contribui para enriquecer a dimensão estética da literatura”.

Wegner (2005, p. 96), apesar de ater-se ao historiador que foi Sérgio Buarque, corrobora para que se seu lugar na formação da crítica literária brasileira seja observado, pois o situa no momento histórico da intelectualidade no século XX, caracterizando-o como “o homem ponte entre o movimento modernista e o pensamento universitário, e, acrescentando-se, entre o ensaísmo e o trabalho mais monográfico”.

Destaco também a tese de Marcus Vinícius Corrêa Carvalho (2003), *Outros Lados. Sérgio Buarque de Holanda, Crítica Literária, História e Política (1920-1940)*, que pretende:

[...] contribuir com uma interpretação da trajetória intelectual de Sérgio Buarque de Holanda, observando um período pouco explorado de sua produção [...] [e] sugerir nexos entre sua produção na crítica literária e no jornalismo, sua produção historiográfica coeva e suas atuações em diversas instituições [...]. (CARVALHO, 2003, p. III).

E a dissertação de Laura Meloni Nassar: *Círculos Mágicos: Sérgio Buarque de Holanda e as Literaturas de Língua Inglesa* (2004) discute a presença das literaturas e das correntes críticas inglesas, norte-americanas e irlandesas. Salvo o comentário acerca de um artigo de 1928, o trabalho volta-se para a produção dos 1940 em diante. Mas não deixa de fornecer uma visão de conjunto pertinente e esclarecedora.

É esta visão ampla do percurso de Sérgio Buarque que Sanches parece querer alcançar na tese *Sérgio Buarque de Holanda: A Trajetória de um Intelectual Independente* (2007), ao apresentá-lo como um dos intelectuais mais ativos nos debates centrais

concernentes ao Brasil, sem no entanto envolver-se em causas, partidos ou instituições a ponto de perder o distanciamento crítico que sempre marcou a sua independência de pensador. Sanches mostra que esta independência é fruto de sua posição autônoma que nunca se prendeu a modismos metodológicos.

Sanches (2007) reafirma em determinados momentos a ideia de que não aprazia a Sérgio Buarque fazer crítica literária, atividade que teria exercido por necessidade, em particular financeira. Entretanto, o conjunto de sua crítica literária, bem como os longos anos de dedicação ao ofício parecem mostrar o contrário. Além disso, mesmo sem conseguir se definir como crítico literário, ele se declarava um amador de livros.

No prefácio ao livro de Nicodemo (2008), *Urdidura do Vivido. Visão do Paraíso e a Obra de Sérgio Buarque de Holanda nos Anos de 1950*, que resulta do seu Mestrado defendido em 2006 na Universidade de São Paulo, Laura de Mello e Souza (2008) defende que “Sérgio Buarque de Holanda tem sido bem publicado e estudado na última década e meia”, citando *Capítulos de Literatura Colonial* (HOLANDA, 1991) e *O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária* (HOLANDA, 1996b).

Para ela, há o reconhecimento do historiador “genial” da parte das novas gerações, o que assevera tanto o prestígio do historiador, quanto a sensação de que suas contribuições no campo das Letras vêm ganhando mais destaque.

Isso se confirma, por exemplo, quando nos deparamos com a diversidade de estudos reunidos também no ano de 2008 em *Sérgio Buarque de Holanda. Perspectivas* (MONTEIRO e EUGÊNIO, 2008). A coletânea fornece um balanço das produções sobre a obra buarqueana ao reunir textos que trazem, cada um a seu modo e dentro de sua perspectiva particular, traços que delineam a vasta produção de Sérgio Buarque. Dentre os inéditos, seis são do próprio Sérgio Buarque.

Quero destacar “A Modernidade Brasileira Reconta as Tradições Paulistas” (GUIMARÃES, 2008), texto que perfaz a trajetória de Sérgio, mostrando as transformações do contexto sociohistórico em que viveu ao passo que se ia perfazendo como pensador do Brasil, e também “História e Modernismo. Herança Cultural e Civilização nos Trópicos” (CAVALCANTE, 2008), que chama a atenção para os aportes do crítico para o perfil do historiador.

Outro artigo a ser sublinhado é o do professor João Kennedy Eugênio, “Um horizonte de autenticidade. Sérgio Buarque de Holanda: monarquista, modernista, romântico (1920-1935)” (EUGENIO, 2008), porque revela aspectos pouco explorados de sua fase pré-22 e analisa os imbricamentos do modernismo e do romantismo presentificados nas discussões literárias em seus textos da década de 1920.

Pouco tempo depois, Camilo (2008-2009) publica o artigo “O Aerólito e o Zelo dos Neófitos: Sérgio Buarque, Crítico de Poesia”, que trata de sua produção crítica sobre poesia, com enfoque no seu trabalho a partir do final dos anos 1940, período em que dialogava com diversas correntes críticas que chegavam especialmente da Inglaterra e dos Estados Unidos. No lugar de uma aceitação passiva, um debate fecundo e acirrado de quem não se prende a teorias dogmáticas.

O autor chama a atenção para o fato de que Sérgio declarava preferir a tradição crítica francesa, que no momento lhe oferecia uma saída mais equilibrada para os extremismos formalistas, biográficos, históricos, sociológicos e de outras ordens que guiavam a crítica literária. Ele se referia à tradição francesa antes do formalismo estruturalista se revelar também naquele país com vigor.

Ajuda a formar esse quadro a tese defendida em 2011 por Thiengo, intitulada *A Crítica entre a Literatura e a História: O Percorso da Crítica Literária de Sérgio Buarque de*

Holanda dos Verdes Anos à Profissionalização do Ofício. Ela aborda a crítica buarqueana dos 1920 à década de 1950, valendo-se de dados biográficos e depoimentos, das relações entre ele e Nietzsche, Kant, os modernistas e várias correntes estéticas e críticas.

Um dos objetivos é o de:

[...] buscar apreender até que ponto Sérgio Buarque foi um crítico moderno. Adicionalmente, intenta-se pensar como o Modernismo, em seu furor vanguardista, pode ter contribuído para formar uma nova escola de críticos, numa perspectiva mais estética, atenta, portanto, aos aspectos intrínsecos à obra. (THIENGO, 2011, p. 26)

No ano seguinte, *Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda*, organizado por Stelio Marras (2012a), trouxe onze artigos em cuja maioria o foco está no Sérgio-historiador ou pensador. Em “Entre o Êxito e a Hesitação: Pensamento e Militância de Sérgio Buarque de Holanda” (MARRAS, 2012b), o organizador do volume lembra que ele fora um “[...] pensador interdisciplinar *avant la lettre* [...]” (p. 9) e que suas reflexões são ainda “[...] fecundas e atuais [...]” (p. 11).

Antonio Candido, em “Entre Duas Cidades” (2012), retoma algumas das considerações de “Conto de Duas Cidades” (CANDIDO, 2005), que dizem respeito àquilo que a vivência no Rio de Janeiro proporcionou a Sérgio Buarque no tocante à formação cultural e institucional e o quanto a atividade no Modernismo paulista contribuiu para a sua posição radical entre os integrantes do movimento.

Em “O Tempo da Delicadeza Perdida: Chico, Sérgio e as Raízes do Homem Cordial”, Heloisa Starling (2012, p. 63), com base em Finazzi-Agrò (2005), afirma:

[...] é própria da obra de Sérgio Buarque de Holanda, na sua maneira de pensar o passado nacional, a capacidade de combinar e de transitar entre linguagens muito distintas: história, literatura, conceito e imagem, fonte historiográfica e projeção simbólica, reconstituição factual e repercussão do imaginário [...]

Dessa forma, aponta-se para uma característica do pensamento buarqueano essencial para que se compreenda sua relação com a literatura: a variedade de interesses, o caráter evidenciado também por Thiago Nicodemo (2012, p. 126), quando trata da criação do Instituto de Estudos Brasileiros, em 1962, “[...] idealizado nos moldes de um *area studies*, no sentido da busca pela integração de disciplinas em torno do mesmo objeto, a saber, a realidade brasileira [...]”.

Vale ler os artigos “Sérgio e Mário: Um Diálogo Entre Críticos” (PRADO, 2012) e “A Correspondência Entre Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda (1922-1944)” (MONTEIRO, 2012a). O primeiro revela transformações no crítico ao longo do tempo, mostrando que ele nunca se prendera a uma visão estanque a respeito de qualquer assunto; e o segundo vai no mesmo sentido ao desvelar, por meio da troca epistolar, a relação que se aprofunda e o diálogo que se adensa ao longo do tempo.

No mesmo ano, é organizada a correspondência entre Mário e Sérgio Buarque e publicada junto ao estudo “Coisas *sutis*, ergo *profundas*” (MONTEIRO, 2012b). Segundo o compilador, trata-se de material rico, porque as cartas “[...] oferecem uma janela através da qual é possível olhar e repensar o modernismo brasileiro [dado que nelas] alguns dos mais importantes debates daquele tempo estão implícitos [...]” (MONTEIRO, 2012c, p. 7).

Em sua maioria, a fortuna crítica de Sérgio Buarque está voltada para sua fase dita “madura”, ou seja, depois da publicação de *Raízes do Brasil* (1936) e quando assume o lugar de Mário de Andrade no *Diário de Notícias* (1940). Também há certo interesse em sua fase modernista a partir de 1922, em virtude do papel desempenhado junto ao movimento. Contudo, são relativamente poucos os trabalhos que se dedicam aos anos anteriores.

Talvez isso se deva ao próprio Sérgio Buarque, que não queria que tais textos fossem publicados. Quando, em 1975, perguntado por Maria Célia Leonel acerca dos periódicos em

que publicara trabalhos de crítica literária, ele se limita a dar os seguintes dados: *Klaxon*, *Estética* e segunda fase da *Revista do Brasil*, *Terra Roxa* e *Antropofagia*, além da menção ao “Os futuristas de São Paulo”, lançado na *Fon-Fon*. Afirmar que contribuiu muito para *O Jornal do Rio*, *O Estado de São Paulo*, *O Diário de Notícias* do Rio, a *Folha*, o *Diário Carioca* (HOLANDA, 1975).

Para Sanches (2007), Sérgio Buarque jamais pensou em publicar os artigos porque era um perfeccionista que reescrevia seus artigos à exaustão, buscando clareza e rigor científico. O fato é que, para ele, “[...] a maioria dos artigos que publicara pela imprensa não passava de meros trabalhos de circunstância que a seu ver dispensavam um tratamento ensaístico [...]” (PRADO, 1996b). Publicar certos artigos da juventude traria à tona as inclinações políticas que provavelmente ele queria deixar no esquecimento, como as ideias monarquistas estudadas por Eugênio (2008).

Mesmo sem se deterem nos textos da fase pré-22, muitos trabalhos apontam para a importância deste material, que permite visualizar continuidades, rupturas e complexidades dos primeiros anos de atividade crítica, e revelam um Sérgio Buarque em formação, que traz muitos dos interesses a serem desenvolvidos depois.

Leonel (1982), em “Sérgio Buarque de Holanda na literatura dos anos 20”, é pioneira ao apresentar o escritor iniciante, desconhecido do público do início da década de 1980, já que seus artigos da juventude ainda não tinham sido publicados em livro. Se, como afirma Galvão, a conferência de Alexandre Eulálio foi um primeiro passo na redescoberta desta crítica, então o artigo de Leonel fora algo que acontece antes do início da caminhada: um primeiro olhar ao rumo a ser seguido.

A autora descreve um jovem crítico imbuído das ideias monarquistas e anti-norte-americanas, discorre sobre o papel de *Estética* para a construção de uma crítica

sistemática e objetiva do Movimento Modernista e mostra desacordos entre o intelectual e membros do movimento, deflagrados também na sua adesão ao surrealismo.

O trabalho de coligir os primeiros textos revelou a Arnoni Prado que a crítica da primeira fase, “Do fin-de-siècle à Semana”, registra um jovem crítico “[...] aberto a múltiplas influências [que] comenta livremente as tendências estéticas do entresséculos, como que a pressentir a mudança de rumos no Brasil e na América Latina” (1996b, p. 14-15). Ele acredita que, nos primeiros textos:

[...] não há propriamente um projeto literário nesse leitor interessado nos sinais ocultos da nossa autonomia intelectual [mas] já demonstrava a lucidez com que distinguiria mais tarde, em *Raízes do Brasil*, por exemplo, as diferenças na atitude colonizadora de espanhóis e portugueses [...]. (PRADO, 1996a, p. 22)

Mais que isso, Prado (1996a, p. 26) reconhece que “[...] os frutos de sua incursão na vanguarda valeriam de grande monta para a definição posterior do intelectual que a partir do decênio de 1940 viria a contribuir inestimavelmente para o aperfeiçoamento da crítica literária no Brasil [...]”. Ele enxerga, por exemplo, as marcas do historiador da cultura brasileira em textos como “João Caetano em Itaboraí” (out. 1927), em que “[...] vincula o progresso do café em Itaboraí ao aparecimento do teatro de João Caetano” (PRADO, 1996b, p. 16).

Tais constatações reafirmam que a obra de Sérgio Buarque não pode ser analisada de modo fragmentário, visto que as continuidades e rupturas fazem parte de um todo maior que é a formação do seu pensamento ao longo dos longos anos de estudos e reflexões sobre a literatura e a história.

Marcus Vinícius Carvalho (2003) ressenete a falta de material relativo ao período que se estende de 1920 até *Raízes do Brasil* e, por também acreditar que as primeiras produções contribuem para a compreensão das obras posteriores, dedica o primeiro capítulo de sua tese

aos escritos dos anos 1920, procurando aí as características que prefiguram a maturidade, o que ele chama de “pensamentos fundantes”.

Suely Queiroz (2005, p. 38) lembra que fora um “[...] leitor insaciável [...] desde os mais verdes anos de sua mocidade [...]”; Eugênio (2008) afirma que a fase pré-22 é fundamental para que se compreenda como se formou o intelectual maduro; Antonio Candido (2012, p. 14) menciona que, aos 18 anos, ele “[...] era um rapaz que tinha publicado artigos bons para a idade, alguns dos quais com traços do que ele viria a ser [...]”.

A publicação dos inéditos “O homem máquina” e “Homeopantias”, ambos publicados inicialmente em 1921, no livro *Sérgio Buarque de Holanda. Perspectivas* (MONTEIRO e EUGÊNIO, 2008) mostra que têm despertado interesse as produções do jovem que ainda não era um consagrado historiador do Brasil, especialmente porque esse material pode revelar os verdadeiros aportes trazidos pelo modernismo.

Ao analisar “A Cidade Verde” (out. 1920), por exemplo, Thiengo nota que o autor está convencido dos ideais do *art nouveau*, estética considerada ultrapassada pelos modernistas. Ela destaca o fundo monarquista de “Ariel”²² (maio 1920), sugerindo que houve mudança no seu pensamento a partir do encontro com os modernistas:

Como se sabe, o estilo *art nouveau*, com seu requinte arquitetônico, paisagístico e estilístico, valorizando o ornamento, foi o que mais fundamente marcou a *belle époque*. Assim, antes de entrar em contato com o furor vanguardista, Sérgio Buarque valorizava justamente a literatura “sorriso da sociedade” que tanto incomodava nossos pré-modernistas mais atilados. Subjaz ao argumento principal do artigo citado um saudosismo pela monarquia, ao encontro da visão moralista de recusa aos influxos da mudança. Esse saudosismo aparece, por exemplo, no ensaio “Ariel”, publicado na *Revista do Brasil* em maio de 1920, norteador por

²² “[...] texto de Sérgio Buarque sobre o livro *Ariel*, de José Enríques Rodó. Este livro versava basicamente sobre a despedida do mestre Próspero e seus discípulos, que sentados ao seu redor, ouviram suas últimas lições sobre os sentimentos, as ideias, a arte, a vida, e, a possibilidade de a América representar o espírito de Ariel. Nele, Buarque de Holanda encontrava mote para dar continuidade às suas reflexões sobre a ‘originalidade’ e as possibilidades de ‘emancipação intelectual e política’ nacional”. (CARVALHO, 2003, p. 28).

determinismos naturalistas de meio e raça e timbrado por um antiamericanismo [...]. (THIENGO, 2011, p. 57)

Para Arnoni Prado (2012, p. 81), por sua vez, não há mudança substancial na crítica buarqueana depois de 1922. Ele afirma que, mesmo antes da Semana de Arte Moderna, seus primeiros escritos “[...] já se definem alguns marcos que permanecerão como focos iluminadores da crítica madura [...]”. Assim, muitos dos que se reportam aos escritos dos anos 1920 chegam à conclusão de que “[...] o pensamento de Sérgio Buarque é marcado por perceptível continuidade, [...] tanto nas obras da juventude quanto da maturidade [...]” (CALDEIRA, 2005, p. 61).

No artigo “De crítico literário a pensador social: A busca de Sérgio Buarque de Holanda por uma atualização da cultura brasileira”, por exemplo, Bárbara Domingos (2010) procura encontrar os assuntos tratados em *Raízes do Brasil* (HOLANDA, [1936,1947,1955] 2011) que já estavam formulados nos escritos da juventude, como a formação da intelectualidade brasileira e a importação de modelos estrangeiros. O artigo reafirma a ideia de que o início da carreira de Sérgio, na crítica, ilumina a obra do historiador.

Recentemente concluída, a pesquisa de doutoramento de Gaiotto de Moraes (MORAES, 2014), que compara a crítica literária marioandradina à buarqueana, contribui para a formação de um quadro de estudos mais alentados sobre a crítica literária de Sérgio Buarque. A tese trata de elementos essenciais da construção de seu pensamento ao se debruçar sobre seus primeiros escritos e configura-se material de grande interesse nesse âmbito.

Trabalhos como estes ganham importância na medida em que, diante do seu legado, o número de pesquisas que exploram sua crítica literária ainda não é expressivo, sobretudo pesquisas que versem sobre o pensador ainda em formação.

Procuramos neste capítulo fazer um apanhado de trabalhos que contribuem para formar um panorama da crítica literária buarqueana ao lançarem luz sobre aspectos pouco

explorados do seu pensamento. São estudos que se detêm sobre a crítica literária ou que abordam a obra buarqueana de modo geral, sejam em forma de coletâneas, dissertações, teses, palestras ou artigos: material essencial para melhor compreender o papel de Sérgio Buarque no desenvolvimento da intelectualidade brasileira. Em nenhum deles, o foco esteve na relevância da literatura francesa em sua crítica literária.

É preciso observar que a obra crítica de Sérgio Buarque estabelece intenso diálogo com elementos culturais, literários e críticos de fora. Por isso, existem trabalhos que procuraram compreender a crítica buarqueana a partir do seu contato com autores estrangeiros, como o de Nassar (2004), voltado para o contato desta crítica com as literaturas de língua inglesa.

Destaque-se que o fato de o primeiro número da *Estética* ter uma seção dedicada à literatura anglo-saxã e outra dedicada à literatura francesa indica o quanto seus idealizadores estavam atentos ao que se produzia no exterior. Entretanto, a relação desta crítica com as literaturas de língua francesa não ganhou um estudo exclusivo para este fim. Ora, autores franceses se fazem presentes em praticamente todos os textos de Sérgio Buarque que tratam de literatura entre 1920 e 1930 (Cf. ANEXO II) e as ligações entre sua produção com o contexto literário francês não passam despercebidas.

Ao analisar *Estética*, Leonel (1984, p. 31) sublinha que “[...] no que diz respeito à contribuição poética da revista, os elementos inovadores filiam-se mais à vanguarda francesa que aos representantes da literatura inglesa ou norte-americana [...]”. E em “Coisas *sutis*, ergo *profundas*”, Monteiro (2012b) apresenta de forma sucinta a “trama transatlântica” das relações de trocas culturais entre os dois países nos anos 1920, contribuindo para formar um panorama do contexto modernista brasileiro.

Logo, as relações literárias entre Brasil e França eram fecundas mesmo para uma geração que tinha o desejo de afirmar uma literatura nacional, nas palavras de Prudente de Moraes, neto, uma “[...] literatura independente da cultura francesa [...]” (MORAES NETO, 1976, p. 180). Resta saber como se dava esta relação nos textos da crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda. E, neste sentido, o presente trabalho pode representar uma modesta contribuição para as pesquisas sobre esta crítica.

2 VOZES LONGÍNQUAS

“Os verdadeiros artistas nunca são homens do seu tempo. São posteriores a ele”. (S. Buarque de Holanda, *Homeopatias*, 1921)

“Mais où sont les neiges d’antan!”. (F. Villon, *Ballade des dames du temps jadis*)

Quando Sérgio Buarque começa a publicar, o influxo francês no Brasil ainda era predominante; não mais hegemônico²³ como até mais ou menos o último quarto do século XIX, mas ainda era a grande referência para aquela geração. Mário de Andrade, anos depois, descreverá a posição incômoda de ser um intelectual brasileiro que nunca viajara a Paris:

[...] é trágico isso do artista que nunca viu Paris [...] por essa espécie de consagração da experiência que pelo menos para nós, sofredores do complexo de inferioridade americano, nos oferece gratuitamente uma visita à capital do mundo moderno. [...] o simples fato de jamais ter podido visitar Paris constituiu uma verdadeira tragédia que sofri acerbamente. Vivendo entre artistas e intelectuais que conheciam Paris como a palminha das mãos e a quem o ambiente espiritual de Paris era uma força cotidiana de pensamento, foram incontáveis as vezes que tive que engolir a resposta irretorquível: “Você nunca foi à Europa!”, “Você diz isso porque ainda não esteve em Paris!”, me dava um ódio [...]. (ANDRADE, [1940] 1993, p. 170)

Embora não fosse preciso ir a Paris ou a qualquer outro lugar da França para estar, de alguma forma, inserido na cultura francesa, conhecer Paris era uma imposição às vezes *sine qua non* para que um intelectual tivesse suas ideias acreditadas, tamanho o *status* dado à cultura francesa no Brasil da primeira metade do século XX.

²³ Pereira (1996) relata que já a geração de Araripe Júnior procurara estabelecer contato com pensamento alemão, ainda que os alemães fossem lidos em francês. Mesmo assim, é Taine e a literatura francesa que norteia aquela geração, indicando aos brasileiros as referências alemãs a serem lidas.

Miceli (2001) esclarece que, na República Velha, até mesmo o estilo da escrita dos nossos críticos e comentadores era importado da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito literário e a crônica eram impostos ao escritor como modelos textuais. Além disso, obras brasileiras eram editadas na França ao mesmo tempo em que casas de edição francesas se instalavam em solo brasileiro.

E os conhecimentos que Sérgio Buarque possui acerca daquela literatura demonstram o lugar de relevo que ela ocupava na formação dos jovens da elite à época. Mais do que revelar a posição da França como centro cultural, isso mostra o quanto ele se aplicou ao estudo de diversas literaturas desde a juventude, como lembram os amigos que conviveram consigo na época. Pennafort (1986) refere-se a ele como um devorador de livros e Manuel Bandeira diz:

[...] Naquele tempo não fazia senão ler [...]. Tanta leitura me fazia recear que Sérgio soçobrasse num cerebralismo cuja única utilidade seria ensinar a escritores europeus de passagem no Rio a existência, desconhecida por eles, de livros e revistas de seus respectivos países [...]. (BANDEIRA, 1987, p. 90)

O poeta sugere que o domínio de Sérgio Buarque sobre a literatura europeia chega a ser maior que o dos próprios europeus. Isso porque suas referências não somente abrangiam os contemporâneos cujas obras vanguardistas não eram amplamente lidas pelo público, mas também, e especialmente no caso da França, se estendiam a autores de diversas épocas, que ganham papel em vários de seus textos de crítica literária.

Eis aqui uma primeira questão para dar início a um trabalho que pretende refletir sobre a presença de autores franceses na crítica literária buarqueana dos anos 1920: quais eram os objetivos de um jovem crítico brasileiro, prioritariamente voltado às discussões em torno da literatura moderna e brasileira, ao trazer às suas páginas autores franceses anteriores ao século XIX?

2.1 DE VILLON A CHENIER

“[...] Nem sequer os nomes dos gênios que as criaram me parece pertenceram ao essencial; não me interessa guardar os nomes e a memória de um Shakespeare ou de um Breughel. O essencial é o Quixote, a Paixão segundo S. Mateus, o Moisés, ou tal quadrinha popular portuguesa”. (M. de Andrade, Começo de crítica, 1939)

Em “Rabugices de Velho” (set. 1920), surge uma alusão vaga a Rabelais, mas não por isso menos importante, visto que nela se delineia uma das características mais impressionantes do estilo de Sérgio Buarque: a erudição despretenciosa e a capacidade de reflexão sobre diversos assuntos distintos.

O texto narra uma conversa que Sérgio Buarque ouvira no bonde acerca da suposta indecência do tango e do *fox-trot*, fato que o motiva a discorrer sobre a relação conflituosa que as gerações costumam estabelecer com as danças que vão surgindo. Tanto o título do artigo, quanto a dedicatória à bailarina e cantora Yvonne Daumerie²⁴ já anunciam a posição de Sérgio Buarque: em favor do tango e do *fox-trot*.

Além de ridicularizar a forma física dos senhores do bonde, associando a gordura de seus ventres à velhice e à caducidade das ideias, ele elenca alguns exemplos históricos e literários que mostram o quanto há conflitos de geração quando novas danças surgem e são aceitas pelos jovens, mas atacadas pelos mais velhos. Sua ideia é comprovar que ritmos apreciados por aquela geração haviam sido outrora censurados por gerações anteriores.

²⁴ À época, Sérgio Buarque fazia aulas de dança com Daumerie. Durante a pesquisa, encontrei poucos relatos sobre essa personagem, bem como sobre sua passagem pelo Modernismo brasileiro. A respeito de seu número na Semana de 22, ocorrido no dia 15 de fevereiro, uns afirmam que ela teria dançado ao som de um trecho de Debussy, seminua, outros presumem que ela teria apresentado algo clássico, daí a não repercussão de sua performance. Mas quase todos afirmam que seu número conseguiu silenciar a plateia, que, até sua entrada, estava empolvorosa.

Ele menciona a valsa e a contradança, que chocavam os mais velhos na Europa do século XIX; cita o exemplo da ira dos conservadores brasileiros dos anos 1920 diante das danças vindas dos Estados Unidos; lembra de Diego Suarez, personagem da peça *O contratador dos diamantes* (ARINOS, 1917), que “[...] já em 1752 [...] censurava a valsa por imoral [...]” (HOLANDA, [1920f] 1996, p. 63); alude aos bonecos de Júlio Dantas, que dialogam a propósito da imoralidade do tango e do *fox-trot* (DANTAS, 1920); e se reporta ao julgamento de que a dança está ligada à loucura, do padre Manuel Bernardes, em *Nova Floresta* (BERNARDES, [1710] 1909).

Nesse texto, que não trata de literatura, surge Rabelais: saltar do bonde foi como que deixar Rabelais e Acácio. O que chama atenção aqui é a atitude mental típica de quem vive entre os livros, visto que o teor da conversa o remetera ao personagem de Eça de Queiroz que representa a classe dos pseudointelectuais que discursam com pompa e hipocrisia²⁵ e, ao mesmo tempo, à toda a crítica contida na obra de Rabelais em relação aos hipócritas.

Assim, Rabelais não está no foco das atenções do crítico: não é a obra de Rabelais que está sendo analisada, mas este autor é trazido à reflexão a fim de ajudá-lo a configurar as imagens que deseja suscitar no leitor. Ao que parece, Sérgio Buarque previa um leitor que, conhecendo o autor francês, fosse capaz de decifrar a análise que fizera da conversa do bonde a partir da evocação de seu nome.

Sérgio Buarque alude a Rabelais e a Eça, mas não é deles que fala. Ele usa de imagens literárias para descrever a imagem de um tipo de intelectual conservador, apegado a tradições e moralismos sem razão de ser, isto é, um tipo risível para um jovem que via na modernização a saída para um país novo que deveria se libertar da caducidade das ideias

²⁵ “Acácio é o personagem que nos chega repassado de ridículo, verdade e caricatura, criação literária de uma vasta família universalizada e encontrável não só no farmacêutico Homais de Flaubert como em Falstaff de Shakespeare, Pantagruel de Rabelais, Babbit de Sinclair Lewis, Sancho Pança de Cervantes e Tartufo de Molière”. (BERRINI, 2005)

velhas. A chegada do fox-trot significava, diante das ansiedades do jovem, ventos novos soprados do norte da América sobre o Brasil, representando a chegada da novidade urbana e moderna contra o eurocentrismo e o francesismo das elites rurais.

A presença de autores franceses anteriores ao século XIX começa a ganhar mais forma em “O Fausto” (nov./dez. 1920), texto em que ele apresenta a tradução de Gustavo Barroso ao livro de Goëthe (GOËTHE, 1920).

Uma das primeiras questões abordadas diz respeito à falta de originalidade do clássico alemão. A originalidade literária é algo bastante discutido por Sérgio Buarque nos primeiros anos de atividade crítica e, neste momento, o contato com Goëthe lhe permite se deter sobre tal conceito, considerando que muitas obras consagradas da literatura ocidental vêm de histórias já conhecidas do público.

“O Fausto” (nov./dez. 1920) é um texto fundamental para que se compreenda o processo de construção do pensamento buarqueano à época no que diz respeito aos assuntos *originalidade e plágio*. Não interessa por ora pormenorizar a discussão sobre esses temas, aos quais serão consagrados, neste trabalho, tópicos específicos para que sejam tratados. O objetivo aqui é o de investigar quais são os autores evocados por Sérgio Buarque e qual o objetivo de trazê-los à sua crítica.

Primeiramente, salientem-se as figuras de Corneille e de Molière como exemplos de grandes autores que encontraram nas fontes populares elementos para suas composições. Para ele, a “[...] maioria dos escritos de Corneille, Molière e Shakespeare provém de lendas populares conhecidíssimas [...]” (HOLANDA, [1920i] 1996, p. 79). Outra coisa a salientar: tal afirmação não é fator de demérito e não serve para abalar os seus lugares entre os canônicos.

Em segundo lugar, destaque-se Cayet, primeiro tradutor da lenda para a língua francesa. No intuito de mostrar que a lenda do Fausto já era popular antes de Goethe, Sérgio

Buarque retoma seu histórico com base na introdução ao livro *Marlowe's Faustus: Goëthe's Faust* (MORLEY, 1883)²⁶, que lista suas primeiras aparições na literatura do século XVI.

Segundo Morley:

In the autumn of 1587, at the Fair of Frankfort-on-the-Main, then the headquarters of the German book trade, a bookseller named Johann Spies produced the first History of Johann Faust²⁷, the far-famed Magician and Black-Artist. It was entitled *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler*. The only complete copy of it now known is in the Imperial Library at Vienna. The unknown writer of this book seems to have been a clergyman of the Reformed Church, who caught the attention of the people by stringing together incidents of magic associated with the fabulous career of a man who had died some fifty years before, and whose name and fame survived him. The writer's desire was to warn against presumptuous sins; to attack, through Faust, the pride of intellect that sets God at defiance, and through stories of Faust's magic to pour, now and then, Protestant scorn upon the Pope. (MORLEY, 1883, p. 5)

Sérgio Buarque parte do texto de Morley, mas acrescenta: “[...] Creemos ser a *História von Dr. Johan Fausten des weir berchreyten Zauberer und Swartzkunster*, atribuída por muitos a um tal ‘Vilman’” (HOLANDA, [1920i] 1996, p. 79). Ele infere, provavelmente com base nas informações das traduções francesas realizadas por Sainte-Aulaire e por Nerval – citadas por ele no texto em questão – que o original alemão lançado em Frankfurt pelo livreiro Johann Spies tenha sido escrito por Georg Rudolf Widmann.

Contudo: a publicação de Frankfurt é anônima e data de 1587; a tradução para o francês realizada por Cayet é de 1598; e a versão de Widmann, de 1599, foi lançada em Hamburg²⁸. Portanto, o livro de Widmann é posterior à versão de Frankfurt e à tradução

²⁶ Henry Morley (1822-1894): inglês, professor de literatura. Cf. *The life of Henry Morley* (SOLLY, 1898). Disponível em: <<http://www.archive.org/stream/lifeofhenrymorle00solluoft#page/n7/mode/2up>>. Acesso em 27 maio 2013).

²⁷ Ainda que Morley tenha datado a primeira versão de Frankfurt como se este tivesse sido lançada em 1587, Sérgio Buarque indica outra data: “O primeiro escrito onde trata dela [a história do Dr. Fausto] foi, segundo Morley, apresentado em 1537, na feira de Frankfurt, pelo livreiro Johann Spies [...]” (HOLANDA, [1920i] 1996, p. 79).

²⁸ Trata-se de *Erster Theil Der Warhafftigen Historien von den grewlichen und abschewlichen Sünden und Lastern, auch von vielen wunderbarlichen und seltzamen ebentheuren: So D. Iohannes Faustus Ein weitberuffener Schwartzküns* (WIDMANN, 1599). Disponível em: <<http://gdz.sub.uni->

francesa de Cayet²⁹. Assim, ao que tudo indica, Sérgio Buarque engana-se ao observar que a primeira obra escrita da história do Fausto tenha sido a de Widmann.

A dificuldade de se atribuir autoria à primeira versão escrita da lenda do Dr. Fausto leva Morley a obliterar seu autor, referindo-se apenas “livro original alemão” para designar a publicação de Spies. Na tradução francesa, Cayet (1598) também não fornecera o nome do autor. Mas é comum haver quem suponha que o original seja de Widmann e que as outras versões e traduções tenham partido dela.

A “Notice sur Faust”, escrita por Sainte-Aulaire na tradução ao idioma francês em 1823, traz a seguinte informação: “C’est dans la Biographie de Widman, publié à Francfort en 1580, que Goëthe a puisé le sujet de Faust [...]”³⁰ (SAINTE-AULAIRE, 1823). Ou seja, declara que a versão de Frankfurt data de 1580 e que fora escrita por Widmann.

Gérard de Nerval fez algo semelhante ao traduzir o *Fausto*, de Goëthe, para o francês, em 1828:

[...] Ceux qui veulent tout savoir peuvent consulter là-dessus *l’Histoire prodigieuse et lamentable du docteur Faust, avec sa mort épouvantable, où il est montré combien est misérable la curiosité des illusions et impostures de l’esprit malin : ensemble, la Corruption de Satan, par lui-même, étant contraint de dire la vérité* ; par Widman, et traduite par Cayet, en 1561 [...]. (NERVAL, [1828] 1868)

Nerval declara que Cayet teria traduzido para o francês a obra de Widmann e que tal tradução data de 1561, e não de 1598. Morley (1883, p. 6), por sua vez, cita o francês Cayet

goettingen.de/dms/load/img/?PPN=PPN566773600&DMDID=DMDLOG_0002&LOGID=LOG_0002&PHYSID=PHYS_0003>. Acesso em 05 mar. 2013.

²⁹ Cf. Rose, W. “Introduction”. In: *History of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus*, 1592 (ROSE, 2003).

³⁰ Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k685564/f7.image>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

da seguinte maneira: “[...] The original German book of 1587 was translated into French by Victor Palma Cayet³¹, whose translation was published in 1589 [...]”³².

Assim, quando Sérgio Buarque escreve: “[...] Em 1589, finalmente, foi publicada a tradução francesa do pastor protestante Pierre Palma Cayet (*Histoire prodigieuse et lamentable du docteur Jean Faust, magicien, avec son testament et son oeuvre épouvantable*)” (HOLANDA, [1920i] 1996, p. 79-80), procura fornecer algumas informações que não estão no texto de Morley: um dado biográfico de Cayet (o fato de ser pastor protestante) e o nome do livro que publicara.

A edição que consta na Bibliothèque Nationale de France oferece outro título e ano: *L’histoire prodigieuse et lamentable du Docteur Fauste, avec la mort épouvantable. Là où est montré, combien est misérable la curiosité des illusions et impostures de l’Esprit malin: ensemble la corruption de Satan par lui-même, étant contraint de dire la vérité* (CAYET, 1598)³³. Nesta edição, Cayet insere ainda um segundo título, *L’histoire de Jean Fauste, grand et horrible enchanteur, son origine et ses études*.

Logo, a referência dada por Sérgio Buarque parece não dizer respeito à primeira edição francesa, mas a uma edição posterior, publicada em Paris, em 1674, por Clément Malassis³⁴, e em Cologne, em 1712, “chez les héritiers de Pierre Marteau”³⁵. Ou seja, a

³¹ No artigo de Sérgio Buarque, está grafada a data de 1537, como se Morley tivesse datado assim a versão publicada em Frankfurt. Mas Morley afirma que 1587 é o ano da publicação deste livro. Logo, houve um erro tipográfico neste dado no artigo de 1920.

³² Na edição original o ano é 1598. Cf. (CAYET, 1598). Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111776j.r=.langFR>>. Acesso em: 04 mar. 2013.

³³ Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111776j.r=.langFR>>. Acesso em: 04 mar. 2013

³⁴ Cf. catálogos consultados na Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6298479d/f47.image.r=histoire%20prodigieuse%20et%20lamentable%20de%20Jean%20Fauste,%20grand%20magicien.langFR>>. Acesso em: 05 mar. 2013.

³⁵ Cf. catálogos consultados na Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58463265/f11.image.r=histoire%20prodigieuse%20et%20lamentable%20de%20Jean%20Fauste,%20grand%20magicien.langFR>>. Acesso em: 05 mar. 2013.

tradução de Cayet ganhou outros títulos nas várias edições que se seguiram à de 1598. No *Manuel du Libraire et de l'amateur des livres*, de 1861, a entrada FAUSTE³⁶ traz o mesmo nome dado por Sérgio Buarque à tradução de Cayet, entretanto o leitor é advertido de que não se trata do texto de Widmann.

Todas essas informações servem para evidenciar a costumeira confusão entre o original de Frankfurt e a versão de Widmann entre os que trataram do assunto até o século XIX. Sérgio Buarque reproduz algumas dessas incorreções induzido pelos tradutores Sainte-Aulaire e Nerval, o que comprova a confiança nos tradutores franceses, suficiente para levá-lo a repetir as informações encontradas em seus textos.

O artigo não apenas revela o modo como Cayet chega às páginas desta crítica, como deixa clara a importância dos tradutores franceses da obra de Goethe para que o livro alemão fosse conhecido no Brasil, ao afirmar que:

³⁶ « FAUSTE. *Histoire prodigieuse et lamentable de Jean Fauste, magicien, avec son testament et sa mort épouvantable* (trad. de l'allemand par Vict. Palma Cayet). Paris, 1598, in- 12, ou seconde édition, Paris, Binet, 1603, in-12. [8899]. Cette histoire romanesque, fondée sur les traditions les plus absurdes, ne trouvait plus guère de lecteurs, lorsque le *Faust* de Goethe est venu donner une nouvelle célébrité au vieux sorcier allemand, et tirer de l'oubli le roman dont il est le héros. Les deux éditions que nous venons de citer, et la première surtout, sont fort rares ; mais l'ouvrage a été réimpr. à Rouen, en 1604 ; chez Th. Doré, en 1606 ; juste la copie impr. à Rouen, par Nicolas L'Oyselet, 1616 (vend. 31 fr. 50 c. mar. bl. Nodier ; 27 fr. en 1841 ; 80 fr. Solar ; ; à Paris, V^e du Carroy, 1622, pet. in-12, à Rouen, Clément Malassis, 1667, pet. in-12. 62 fr. en mar. r. par Trautz, Solar ; à Paris, en 1673 ; à Amsterd., Cl. Malassis, 1674, in-12 (vend. 12 sh. m. r. Hibbert) ; et enfin sous le titre d'*Histoire prodigieuse de J. Faust...*, avec son testament et sa vie épouvantable, Cologne, Marteau, 1712, pet. in-12. Cette dernière édition, dans laquelle on n'a pas réimpr. L'épître dédicatoire du traducteur signée V. P. C, est la plus jolie et la plus répandue ; on sait qu'elle a été imprimée à Bruxelles, chez George de Rocker. 10 à 12 fr., et rel. en mar. 24 à 36 fr. La première rédaction allemande de cette histoire a paru à Francfort, chez J. Spiess, 1588, sans nom d'auteur : on en cite même une édition de Berlin, 1587, in-8. Elle est tout à fait différente de l'ouvrage de Geor. - Rod. Widmann sur le même sujet, quoiqu'on ait souvent confondu les deux productions. Celle de Widmann a paru à Hambourg, 1599, 3 part, en 1 vol. in-4. (vend. 20 fr. Rielzel), et Lipenius, bibliographe peu sûr, cite une édition de Hambourg, 1598-1600, 3 vol. in-4. Le même texte, revu et augmenté par J.-N. Pfitzer, a été réimpr. à Surcemberg, 1674, in-8., et plusieurs fois depuis : on y peut réunir l'Hist. de Wagner, valet de Faust, en allemand, par Fred. Schot, et publ. par P.-J. M. (Marperger), Berlin, 1714, in-8. [...] (BRUNET, 1861). Disponível em: <<https://play.google.com/books/reader?id=Z-4-AAACAAJ&printsec=frontcover&output=reader&authuser=0&hl=en&pg=GBS.PT585>>. Acesso em 05 mar. 2013.

Quase todas as traduções francesas, pelas quais, como pela de Castilho, é conhecido o grande poema no Brasil, a de Stapfer, a de Saint-Aulaire, de Gérard de Nerval, a de Lespin, a de Cavagnac, a de Margueré, a de Porchat e outras, transcuraram quase por completo o segundo Fausto [...]. A única tradução francesa feita quase ao pé da letra, e onde se acha incluída a segunda parte, é talvez a, aliás pouco conhecida, de Henri Blaze [...]. ([1920i] 1996, p. 86)

O excerto interessa por sugerir que os brasileiros, até a década de 1920, conheciam o *Fausto*, de Goethe, por meio das traduções francesas ou da tradução portuguesa de Castilho³⁷, que também partia quase exclusivamente dos exemplares franceses³⁸.

O autor refere-se a Cavagnac e Margueré, que colaboraram com Stapfer na tradução das obras dramáticas de Goethe³⁹, publicadas entre 1821 e 1825: primeira tradução completa ao francês da primeira parte do *Fausto* de Goethe, realizada por Friedrich-Albert-Alexander Stapfer, lançada em 1823 e reeditada em 1828, com litogravuras de Eugène Delacroix⁴⁰.

Ele menciona a tradução de Sainte-Aulaire: este, de 1822 a 1824, com Guizard, Ch. de Rémusat e Auguste Staël, lançou em francês as *Oeuvres Dramatiques de Goethe*, publicação em quatro tomos que fazia parte da série *Chefs d'oeuvre des Théâtres étrangers*. A tradução do *Fausto*, assim como a de A. Stapfer, foi lançada em 1823.

³⁷ António Feliciano de Castilho (1800-1875): escritor português. Em 1872, publicou uma tradução da primeira parte do *Fausto*, de Goethe, a partir de traduções portuguesas e francesas anteriores. Disponível em: < <http://www2.dlc.ua.pt/castilho/Fausto/fausto.htm> >. Acesso em 06 jun. 2013.

³⁸ Na Advertência à sua edição, Castilho declara: “O como de tão prolixo trabalho, se a algum curioso importar por ventura conhecê-lo, aqui vai francamente declarado. Estão simultaneamente abertas à roda de nós, a tradução textual e ilustrativa do Sr. Laemmert, a de meu irmão, em certo modo filha da precedente, a portuguesa do Sr. Ornellas, e quatro francesas em prosa raro entremeadas de pequenos trechos em verso. Sobre cada período do poeta alemão são sucessivamente chamados a depor todos estes sete intérpretes e acariados uns com os outros com a maior severidade de crítica [...]”.

³⁹ Cf. Goethe, J. W. *Oeuvres Dramatiques* (Traduites par MM. Stapfer, Cavagnac et Margueré). Paris: Sautet, 1821-1825. As *Oeuvres Dramatiques* de Goethe foram publicadas em quatro tomos, lançados na seguinte ordem: 1821, o 3º vol.; 1822, o 2º; 1823, o 4º vol.; e em 1825, o 1º. O *Fausto* está no 4º tomo (Cf. Quérard, J-M. *La France Littéraire ou Dictionnaire Bibliographique...* (Tomo 3). Paris: Firmin Didot Frères, 1829).

⁴⁰ Cf. Goethe, J. W. *Faust. Tragédie de M. de Goethe* (Albert Stapfer, Trad.). Paris: Ch. Motte, 1828. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goethe_-_Faust,_traduit_par_Albert_Stapfer,_1828.djvu>. Acesso em: 06 jun. 2013.

A tradução de Nerval⁴¹, publicada em 1828, traz o primeiro e o segundo *Fausto* e algumas peças líricas: no prefácio, ele elogia o estilo de Sainte-Aulaire, mas reprova em seu trabalho a falta de fidelidade ao original, e confessa seguir a tradução de A. Stapfer. Por sua vez, a tradução de Lespin⁴² data de 1840, mesmo ano da tradução de Henri Blaze⁴³, considerada por Sérgio a mais completa e a menos conhecida. E a de Porchat⁴⁴ é de 1860.

De um modo geral, estampa-se na crítica buarqueana a relevância das traduções francesas de obras escritas em outras línguas. Um outro exemplo está na alusão que faz, em “Plágios e Plagiários” (set. 1921), à tradução que F. Michel havia realizado das obras de Shakespeare para o francês (SHAKESPEARE, 1839). Não que ele não pudesse ler Goëthe e Shakespeare no original, sabemos que o podia, mas as traduções traziam notas e informações válidas para o estudo das obras.

Em 1925, por exemplo, ele escreve a Mário de Andrade enviando-lhe um “livrinho” que, segundo Monteiro (2012d, p. 12), parece ser uma tradução inglesa de Nekrassov⁴⁵. Na carta, faz referência a uma obra de Dostoiévsky recém-publicada na França (HOLANDA, [1925c] 2012b), evidenciando que, entre os intelectuais da época, era em francês e em inglês que os russos eram lidos.

⁴¹ Cf. Goëthe, J. W. *Faust et le second Faust de Goëthe* (Gérard de Neval, Trad.). Paris: Michel Lévy Frères, 1868. Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68401k/f1.image>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

⁴² Cf. Goëthe, J. W. *Faust. Tragédie de Goëthe* (Alphonse de Lespin, Trad.). Paris: Auguste Durand, 1840. Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k694056>>. Acesso em 10 jun. 2013.

⁴³ Cf. Goëthe, J. W. *Le Faust* (Henri Blaze, Trad.). Paris: Michel Lévy Frères, 1847. Disponível em: <<http://archive.org/details/lefaustdegoethet00goet>>. Acesso em: 06 de Jun. 2013. Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5504388t.r=.langEN>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

⁴⁴ Cf. Goëthe, J. W. *Faust. 1^{ère} partie* (Jean-Jacques Porchat, Trad.). Paris: Librairie Hachette, 1900. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k67775q/f1.image.r=.langEN>>. Acesso em: 10 de Jun. 2013.

⁴⁵ “Nikolay Nekrassov (1821-77) foi um dos mais importantes poetas a tematizar a vida camponesa na Rússia czarista [...]” (MONTEIRO, 2012d, p. 12).

Não é demais frisar que o curto caminho de Cayet pelas páginas críticas de Sérgio Buarque é parecido com o de muitos autores franceses mais antigos: o autor não se debruça sobre a tradução de Cayet, não é sua intenção tratar de Cayet ou de sua obra, mas o interesse recai sobre a literatura moderna e, ao perscrutar suas origens, é levado a mencioná-lo.

As reflexões sobre *O Fausto* também são fecundas por levarem o crítico a pensar em questões de cunho filosófico e a escrever a sequência de três artigos “Os poetas e a felicidade” (dez.1920, jan./fev. 1921), que tratam da maneira como os poetas lidam com a felicidade, a vida e a morte. Assim inicia-se o primeiro texto: “Há dias, escrevendo sobre uma recente tradução do *Fausto* de Goëthe, tive ocasião de fazer notar o modo por que a maioria dos poetas encara o problema eterno da felicidade [...]” (HOLANDA, [1921m] 1996, p. 90).

Nesta discussão, a poesia “La jeune captive”⁴⁶, de André Chénier, escrita à véspera da morte do poeta, oferece um exemplo de como o eu lírico lida com a morte, pedindo que

⁴⁶ « L'épi naissant mûrit de la faux respecté; / Sans crainte du pressoir, le pampre tout l'été/ Boit les doux présents de l'aurore; / Et moi, comme lui belle, et jeune comme lui,/Quoi que l'heure présente ait de trouble et d'ennui,/Je ne veux point mourir encore.

Qu'un stoïque aux yeux secs vole embrasser la mort,/Moi je pleure et j'espère ; au noir souffle du Nord/Je plie et relève ma tête./S'il est des jours amers, il en est de si doux !/Hélas ! quel miel jamais n'a laissé de dégoûts?/Quelle mer n'a point de tempête?

L'illusion féconde habite dans mon sein./D'une prison sur moi les murs pèsent en vain./J'ai les ailes de l'espérance;/Échappée aux réseaux de l'oiseleur cruel,/Plus vive, plus heureuse, aux campagnes du ciel/Philomène chante et s'élance.

Est-ce à moi de mourir? Tranquille je m'endors,/Et tranquille je veille ; et ma veille aux remords/Ni mon sommeil ne sont en proie./Ma bienvenue au jour me rit dans tous les yeux;/Sur des fronts abattus, mon aspect dans ces lieux/Ranime presque de la joie.

Mon beau voyage encore est si loin de sa fin!/Je pars, et des ormeaux qui bordent le chemin/J'ai passé les premiers à peine,/Au banquet de la vie à peine commencé,/Un instant seulement mes lèvres ont pressé/La coupe en mes mains encor pleine.

Je ne suis qu'au printemps, je veux voir la moisson;/Et comme le soleil, de saison en saison,/Je veux achever mon année./Brillante sur ma tige et l'honneur du jardin,/Je n'ai vu luire encor que les feux du matin;/Je veux achever ma journée.

Ô mort! tu peux attendre; éloigne, éloigne-toi;/Va consoler les coeurs que la honte, l'effroi,/Le pâle désespoir dévore./Pour moi Palès encore a des asiles verts,/Les Amours des baisers, les Muses des concerts./Je ne veux point mourir encore. »

esta se afaste dele e vá consolar os desesperados. O poema é uma ode à vida: “Je ne veux point mourir encore”, diz o refrão.

Trata-se de um poeta do final do século XVIII que teve sua obra propagada na França a partir de 1819, sendo tomado por precursor dos românticos, ou seja, é por meio dos românticos que sua obra chega à posteridade. Por isso, sua presença aponta para a ligação de Sérgio Buarque ao Romantismo Francês, não é à toa que aparece no artigo ao lado de autores como Vigny, Baudelaire e Hugo.

É também em “Os Poetas e a Felicidade” (dez.1920, jan./fev. 1921) que Pascal é trazido à crítica buarqueana pela primeira vez. Quando ele examina, na lírica luso-brasileira, como se coadunaria a dor do viver com o apego ao viver, serve-se da explicação: “Les hommes n’ayant pu guérir la mort, la misère, l’ignorance, se sont avisés, pour se rendre heureux, de n’y point penser: c’est tout ce qu’ils ont pu inventer pour se consoler de tant de maux” (PASCAL, [1669] 1874, p. 156).

É significativo que um filósofo francês do século XVII como Pascal esteja num texto de um brasileiro de dezoito anos de idade no início do século XX: isso indica o alcance da literatura francesa no Brasil e os contatos literários entre Sérgio Buarque e a França e revela algo bastante particular do pensamento buarqueano: a capacidade de movimentar autores, correntes e ideias de diversas origens e épocas a fim de tratar de um assunto específico.

Prova disso é ver Ronsard ao lado de Francisco Otaviano e Christian Hebbel, comparados quanto à postura diante dos sofrimentos da vida. Segundo o ensaísta, eles acreditavam que “a dor moral é necessária para que ela possa chamar-se vida” (HOLANDA,

Ainsi, triste et captif, ma lyre toutefois/S’éveillait, écoutant ces plaintes, cette voix,/Ces vœux d’une jeune captive;/Et secouant le faix de mes jours languissants,/Aux douces lois des vers je pliais les accents/De sa bouche aimable et naïve.

Ces chants, de ma prison témoins harmonieux,/Feront à quelque amant des loisirs studieux/Chercher quelle fut cette belle:/La grâce décorait son front et ses discours,/Et, comme elle, craindront de voir finir leurs jours/Ceux qui les passeront près d’elle.

[1921b] 1996, p. 101). Um verso retirado da poesia de Ronsard exemplifica: “Les bois coupés reverdissent plus beaux” (RONSARD, [1567] 1866, p. 195).

O poeta renascentista é novamente trazido à crítica buarqueana, ao lado de Villon, em “O gênio do século” (set. 1921), numa discussão sobre a fecundidade das vanguardas do início do século XX e da literatura finissecular do XIX. Eles aparecem quando se faz um elogio a Verlaine e a Moréas. O primeiro seria o “Villon dos tempos modernos” e o segundo, “o Ronsard do Simbolismo”.

A associação entre Verlaine e Villon era corrente desde o século XIX: o próprio poeta simbolista reivindicara sua filiação ao poeta medieval e, na crítica, chamar Verlaine de “le Villon moderne” tornou-se uma fórmula comum. No século XX, esta relação não é negada, porém passa por revisões no sentido de revelar o que têm de semelhante suas obras, dado que eram comparados com base em dados biográficos⁴⁷ (VALÉRY, 1937; LEPELLETIER, 1907).

Ao comparar Verlaine a Villon de modo a exaltar a poesia do primeiro, Sérgio Buarque estava inserido numa tradição que fazia tal associação e em que as duas figuras eram enaltecidas. Quando Villon volta às páginas desta crítica, em “Romantismo e Tradição” (HOLANDA, [1924g] 1996), está envolvido numa discussão bastante atual sobre o Romantismo entre T.S. Eliot e Murry.

⁴⁷ « Verlaine, le Villon moderne ! Voilà une de ces formules consacrées qui dispensent d'un jugement rendu en connaissance de cause. Comme toutes ces médailles du discours, qui circulent dans la foule et acquièrent bon aloi à force d'être passées de main en main et usées, on accepte, sans vérifier, sans peser, celle-ci qui semble frappée au coin de l'observation et de la vérité. C'est pourtant de la bien fausse monnaie. Assurément, au point de vue purement littéraire, la comparaison n'a rien de désobligeant. On peut même la trouver flatteuse. François Villon, le poète humain et neuf, qui, le premier, fit entendre une note mélancolique, au milieu des gaillardises, des ironiques et fades allégories des trouvères amphigouriques et des poètes secs et raisonneurs du XV^e siècle, est en tête de notre magnifique dynastie de rois de l'esprit. Il est le Pharamond, l'ancêtre, le père de toutes nos races poétiques. Etre mis à son rang, c'est se voir placé au sommet de la noblesse de lettres. Mais il se mêle à cette assimilation louangeuse une fâcheuse comparaison biographique. C'est surtout en truanderie qu'on fait Villon et Verlaine parents. C'est le genre de vie, et non pas seulement le talent poétique, qu'on rapproche et qu'on confond ». (LEPELLETIER, 1907, p. 21).

A comparação entre Ronsard e Moréas também é recorrente na crítica. Ao aproximá-los, a intenção é louvar Moréas colocando-o ao lado de Ronsard, o que implica em reconhecer um lugar privilegiado ao poeta da Renascença francesa.

Na crítica buarqueana dos anos 1920, o texto que mais concentra autores franceses anteriores ao Romantismo é “Plágios e Plagiários” (set. 1921). O intuito do texto é o de comprovar que a apropriação de ideias é prática comum na criação literária, até mesmo entre os grandes autores. Por isso, Sérgio Buarque lista célebres autores acusados de terem plagiado e de terem sido plagiados.

Ele afirma, por exemplo, que Corneille imitara Guíllem de Castro⁴⁸ e Diamante⁴⁹. E trata da acusação que os franceses faziam a Calderón de la Barca⁵⁰ de, em sua comédia *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*⁵¹ (BARCA, [1664] 1879), ter plagiado o *Heráclius* ([1647] 1984), de Corneille. Sérgio Buarque julga a acusação improcedente, embora reconheça que o “[...] problema até hoje continua sem solução apesar de o terem longamente discutido vários críticos, entre eles Voltaire, Viguier, J. E. Hartzenbuch e A. de Latour [...]” (HOLANDA, [1921f] 1996, p. 118).

Neste trecho, ele alude aos comentários sobre a obra de Corneille ([1764] 1817), publicados em 1764 por Voltaire. Impossível averiguar se, aos dezenove anos de idade, Buarque havia lido todos os comentários de Voltaire, deslindados nos doze volumes das obras completas de Corneille. Apesar de sua reconhecida erudição, é provável que ele tenha trazido *en passant* o autor do século XVIII sem tê-lo de fato lido, mas com base no que analisam Nodier ([1812/1828] 2003), Viguier (1846) e Latour (1863).

⁴⁸ Guíllem de Castro (1569-1631): autor espanhol que inspirou autores como Cervantes e Corneille.

⁴⁹ Juan Bautista Diamante (1625?-1687): dramaturgo da escola de Pedro Calderón de la Barca.

⁵⁰ Pedro Calderón de la Barca (1600-1681): um dos maiores expoentes do teatro barroco espanhol.

⁵¹ Disponível em: <<https://archive.org/details/enestavidatodoes00cald>>. Acesso em: 26 nov. 2014.

O autor recorre também a Montaigne: “[...] Não era então virtude muito em voga, a honestidade literária. Montaigne vangloriava-se de plagiar Sêneca e Plutarco [...]” (HOLANDA, [1921f] 1996, p. 118). Montaigne é um autor emblemático de um tempo em que incorporar os escritos daqueles que eram considerados grandes, sem fazer menção aos originais, não feria a moral literária, ao contrário, comprovava conhecimento literário.

O filósofo da Renascença francesa inspirou-se nos clássicos e também serviu de inspiração para muitos outros autores. Sérgio Buarque menciona sua presença em Shakespeare a partir do prefácio que Francisque Michel faz à tradução da obra do inglês para a língua francesa (SHAKESPEARE, 1839) e de um livro de Jacob Feis que aborda a influência de Montaigne sobre Shakespeare (FEIS, 1884), assegurando que este teria copiado uma passagem de Montaigne em *Tempest* (HOLANDA, [1921f] 1996, p. 120).

Sérgio Buarque também evoca a passagem em que Nodier ([1812/1828] 2003) menciona o plágio que Pascal teria feito de Montaigne: “[...] Nodier afirmava que quem lesse com escrupulosa atenção os *Essais* de Montaigne e as *Pensées* de Pascal veria que este plagiou abundantemente aquele [...]” (HOLANDA, [1921f] 1996, p. 122).

Outro exemplo de autor que assumia os empréstimos literários é Molière, que teria dito “Je prends mon bien où je le trouve” ao ser acusado de plagiar cenas de Cyrano de Bergerac, não escondendo assim que suas peças se alimentavam de autores diversos. Sabe-se que, para produzir o que produziu, Molière foi a Scarron, a Plauto e a Tirso, como afirma Sérgio Buarque, mas também aos italianos, aos espanhóis, a Boccaccio, a Straparole e aos *fabliaux* (BOURQUI, 1999; WOUTERS e GOYET, 1990).

Depois, Sérgio Buarque cita alguns versos de D’Aceilly em que o poeta nega ter tomado algo emprestado da Antiguidade para compor seus poemas, embora esta sempre venha reclamar seu *status* de fonte diante de uma bela peça. São os mesmos versos transcritos

por Nodier ([1812/1828] 2003), o que leva a cogitar que D'Aceilly chega à crítica buarquiana via Nodier.

Da mesma forma que Nodier oferece a Sérgio Buarque vários dos casos exemplares de plágios citados em “Plágios e Plagiários” (set. 1921), Molière e Rabelais são abordados neste texto a partir das análises de Brandes sobre uma possível influência de Shakespeare na obra de tais autores, em *William Shakespeare. A critical Study* (BRANDES, 1898).

Primeiramente, lembra que o dinamarquês encontrara traços semelhantes em Falstaff, personagem shakesperiano, e no Moron, personagem de Molière da peça *La princesse d'Élide* (MOLIÈRE, [1664] 2009). O original traz:

In France there is only one quaint and amusing person, Moron in Molière's *La Princesse d'Élide* who bears some faint resemblance to Falstaff.

.....

It is certain, of course, that neither Calderon nor Molière knew anything of Shakespeare or of Falstaff; and Shakespeare, for his part, was equally uninfluenced by any of his predecessors on the comic stage, when he conceived his fat knight. (BRANDES, 1898, p. 212-213).

Sérgio Buarque retoma a passagem do seguinte modo: “[...] Brandes descobre reminiscências do Falstaff de Shakespeare [...] no Moron de Molière, mas logo retifica seu asserto, dizendo ser certo, entretanto, que nem Calderón, nem Molière, conheceram Shakespeare [...]” (HOLANDA, [1921f] 1996, p. 119).

Logo depois, ele ratifica o paralelo que Brandes estabelece entre Falstaff e Panúrgio.

Para Brandes:

If we compare Falstaff with Panurge, we see that Rabelais stands to Shakespeare in the relation of a Titan to an Olympian god. Rabelais is gigantic, disproportioned, potent, but formless. Shakespeare is smaller and less excessive, poorer in ideas, though richer in fancies, and moulded with the utmost firmness of outline. (BRANDES, 1898, p. 213)

O seguinte excerto buarquiano revela-se uma tradução literal.

[...] Se compararmos Falstaff a Panúrgio vemos que Rabelais fica para Shakespeare na relação de um Titã para um deus do Olimpo. Rabelais é gigantesco, desproporcionado, potente, mas disforme. Shakespeare é menor e menos excessivo, mais pobre em ideias, embora mais rico em fantasia, e moldado com muito maior firmeza de contornos [...] (HOLANDA, [1921f] 1996, p. 119)

Em seguida:

[...] Depois de ter experimentado toda sorte de comparações entre o autor do Hamlet e o de Pantagruel, em que este parece guardar a dianteira, o grande crítico dinamarquês estaca repentinamente com esta frase súbita: ‘Mas Shakespeare era o que não foi Rabelais, um artista; e como artista ele era um verdadeiro Prometeu em seu poder de criar seres humanos’. Além disso, como artista ele possui a exuberante fertilidade de Rabelais e chega até a ser-lhe superior [...] (HOLANDA, [1921f] 1996, p. 119-120)

Da maneira como está grafado (com as aspas abertas em “mas” e fechadas em “humanos”), fica subentendido que apenas o que está entre aspas pertence a Brandes e que a afirmação de que Shakespeare era superior a Rabelais pertence a Sérgio Buarque. Contudo, ao se confrontar o excerto citado com o original, conclui-se que todo o trecho desde “Mas Shakespeare” até “15 mil palavras” foi retirado de Brandes, ou seja, a opinião de que Rabelais é maior que o autor inglês está em Brandes.

[...] But Shakespeare was what Rabelais was not, an artist; and as an artist he was a very Prometheus in his power of creating human beings.

As an artist he has also the exuberant fertility which we find in Rabelais, even surpassing him in some respects. Max Müller has long ago remarked upon the wealth of his vocabulary. In this he seems to surpass all other writers. An Italian opera- libretto seldom contains more than 600 or 700 words. A well-educated modern Englishman, in social intercourse, will rarely use more than 3000 or 4000. It has been calculated that acute thinkers and great orators in England are masters of as many as 10,000 words. The Old Testament contains only 5642 words. Shakespeare has employed more than 15,000 words in his poems and plays [...] (BRANDES, 1898, p. 214)

Racine, por sua vez, é acusado de ter imitado Rabelais e Rotrou. Desta forma, o maior autor do teatro clássico francês é inserido numa rede de grandes autores que apresentam correlações entre si, confirmando o quão comum é a apropriação no meio literário.

Faz-se menção ao fato de Racine, em sua tragédia *Thébaïde* (RACINE, 1966), ter se inspirado na *Antigone*, de Rotrou (1637). Para melhor compreender esta passagem, vale ler o prefácio que o próprio Racine escreve para sua peça, “La Thébaïde ou Les frères ennemis”.

Nele, Racine reconhece que o tema da peça já fora explorado pelos clássicos como Ésquilo, Antímaco, Sófocles, Eurípedes, Sêneca e Estácio, e que vinha sendo retomado desde o século XVI pelos franceses. Contudo, dá à sua tragédia um caráter particular, permitindo-se contar a história de um ponto de vista seu, enfocando as cenas que lhe parecem mais atraentes e obliterando passagens que não cabiam no estilo do teatro francês do século XVII.

Racine critica a peça de Rotrou, julgando que ela apresenta duas ações distintas, quando o modelo ideal para ele seria uma peça constituída de uma única ação. Porém, vários estudos revelam que a intriga, os personagens, a disposição das cenas e até algumas das rimas foram inspiradas em Rotrou.

Toda a discussão permite que Sérgio Buarque chegue à conclusão:

Se Virgílio foi um plagiário, se o foram igualmente Dante e Camões, Shakespeare e Calderón, Montaigne e Corneille, Racine e Molière, Milton e Pascal, se o foram quase todos os grandes escritores de todas as literaturas, se quase o foram todos os gênios, como repetidores incessantes e incorrigíveis de ideias e expressões corriqueiras, por que então esses punhos cerrados [...]? (HOLANDA, [1921f] 1996, p. 126)

Há que se observar em “Plágios e Plagiários” (set. 1921) o lugar de “grandes escritores” reservados aos autores franceses. Muitos deles são anteriores ao século XIX e permanecem referências para o crítico maduro. O texto trata de um assunto bastante explorado pelos românticos, que é o plágio literário, e nisto está uma das ligações de Sérgio Buarque com o Romantismo, assunto que será retomado no terceiro capítulo.

Ao discorrer sobre o plágio, Sérgio revela uma preocupação bastante presente na crítica e na teoria literária do século XX que é a criação literária. Os textos publicados depois de “Plágios e Plagiários” (set. 1921) tendem a trazer reflexões sobre os processos de criação e

já quase não se voltam para o passado da literatura, mas assumem um tom militante em favor das vanguardas, citando e aplaudindo o que há de mais contemporâneo. Assim, autores antigos são menos citados depois de 1921.

Pascal ressurgiu em “Um homem essencial” (HOLANDA, [1924b] 1996, p. 179) como um “gênio” que soube unir pensamento e arte, assim como Goethe, Michelet e Graça Aranha, este último exaltado por contribuir sobremaneira à formação da nossa individualidade nacional. Pouco tempo depois virão as ressalvas a Graça Aranha, mas Pascal e Goethe nunca deixarão de serem vistos como gênios.

Na resenha, Rabelais e Rousseau são citados *en passant* porque estão em *Estética da Vida* (ARANHA, 1937), livro comentado por Sérgio Buarque, como sínteses políticas de seu tempo. Quer dizer, as obras dos autores franceses não constituem o objeto de interesse, o foco está no método de Graça Aranha.

Em um texto de 1924 dedicado a Paul Valéry, surge o nome de Rivarol. O objetivo de “Alfred Droin – *M. Paul Valéry et la Tradition Poétique Française*” (set. 1924) é tratar de um autor francês contemporâneo, ou melhor, da crítica que Droin faz da obra desse autor. A epígrafe de Droin traz a máxima de Rivarol “Ce qui n’est pas clair n’est pas français”.

Sérgio Buarque discorda tanto da crítica de Droin em relação à poesia de Valéry, quanto da máxima de Rivarol, considerada “injustíssima”. Para ele, o crítico francês revela-se anacrônico ao se reportar a um autor conservador do século XVIII para avaliar um poeta moderno do século XX e ao ignorar que a poesia do XIX traz à literatura francesa a expressão do obscuro e uma linguagem muitas vezes obscura.

Ele, que em tantos momentos manifestou seu gosto pela obscuridade dos simbolistas e que aderiu aos preceitos surrealistas, cuja composição poética é feita do acaso e do ilógico

que emanam do inconsciente, jamais estaria de acordo com uma concepção tal qual a de Rivarol, que afirmava valores clássicos de clareza, disciplina e ordem.

Nesses casos, o olhar está voltado para autores contemporâneos e os mais antigos podem surgir numa comparação com esses (caso da comparação entre Pascal e Graça Aranha), ou porque são citados pelos autores de que trata (caso de Rousseau e Rabelais, que são citados por Graça Aranha; e caso de Rivarol, cuja frase está numa epígrafe de Droin).

Os olhos de Sérgio Buarque estão igualmente voltados para a poesia contemporânea francesa quando, em “Blaise Cendrars – *Kodak Documentaire*” (set. 1924), toca no nome de Ronsard. Os seguidores de Rimbaud são tidos como vanguarda, e os seguidores de Ronsard como representantes de um retrocesso (HOLANDA, [1924] 1996).

Creio que as reflexões trazidas neste capítulo ajudam a responder a nossa questão inicial sobre a presença de autores franceses anteriores ao século XIX na crítica literária de um jovem crítico brasileiro dos anos 1920, prioritariamente interessado na literatura moderna e na realidade brasileira: ele chama os antigos para participarem de um diálogo sobre temas modernos, junto com autores modernos.

Isso em nada o coloca numa posição retrógrada. Ao contrário, mostra que ele estava inserido numa tradição romântica e também afinado com os modernistas. Por mais que seu anseio por renovação beire o radicalismo, não propõe a demolição de alicerces e pilares úteis à reconstrução do novo. Daí que reconheça nos autores canônicos o lugar privilegiado que a tradição lhes conferiu. Nisto, Sérgio Buarque está afinado com o grupo dos modernistas, que valorizava obras como as de Dante, de Shakespeare e de Cervantes (CARVALHO, 2003).

Muitos dos pesquisadores da obra buarqueana no campo da história chamam atenção para a maneira dialética com que ele lida com o passado: era preciso revisitá-lo para compreender o presente. O mesmo vale para o universo literário, obras antigas trazem luz

sobre questões modernas. Nos dizeres de Domingos (2010, p. 6), “[...] o estudo do passado com o espírito inteiramente novo [...]”.

3 ECOS DO ROMANTISMO

“[...] Le romantisme est une grâce, céleste ou infernale, à qui nous devons des stigmates éternels”. (C. Baudelaire, Salon de 1859)

“[...] Nós, homens de 1940, continuamos a viver em pleno romantismo, e uma das terapêuticas do romantismo é analisá-lo [...]”. (S. Buarque de Holanda, “Poesia e Crítica”, 1940)

Sérgio Buarque foi assíduo leitor dos românticos e, nos seus primeiros escritos, dualidades como original *versus* plágio e cultura nacional *versus* imitação dos estrangeiros revelam ecos de inquietações românticas. A permanência do espírito romântico está inclusive no período em que esteve aliado à ala radical do Modernismo. Primeiramente na própria militância por uma “causa”, a literária, e no ímpeto missionário impregnado no discurso dos primeiros modernistas. Em segundo lugar, na angústia diante da ineficiência do poder da linguagem, da incapacidade das palavras traduzirem o mundo.

Obviamente, características românticas não dizem respeito apenas à obra de Sérgio Buarque. Entre os modernistas em geral, havia o sentimento de que em muitos aspectos estavam dando continuidade ao projeto romântico, que adentrava o século XX. Mário de Andrade ([1942] 1979, p. 250) fala do Romantismo enquanto “movimento espiritual” que se manifesta desde a Inconfidência até o espírito revolucionário do Modernismo brasileiro. Aí estaria a aproximação entre Romantismo e Modernismo:

[...] aquela base humana e popular [...] que chegou mesmo a retomar coletivamente às fontes do povo e, a bem dizer, criou a ciência do folclore. E mesmo sem lembrar folclore, no verso livre, no cubismo, no atonalismo, no predomínio do ritmo, no superrealismo mítico, no expressionismo, iremos encontrar essas mesmas bases populares e humanas [...].

Essas conclusões vinham sendo formuladas por Mário de Andrade há muitos anos. Leonel (1984) lembra textos publicados em *Estética* em que ele via o Modernismo como a continuação natural do Romantismo, seja em virtude da abertura para outras fontes além das francesas, seja em razão das preocupações estéticas. Tal ponto de vista, ressalta Leonel, é compartilhado por vários autores da época.

Não é o caso aqui de aprofundar discussões acerca das ligações entre as duas correntes, mas compreender melhor a relação da crítica buarqueana com as produções do Romantismo francês, no intuito de que elas possam elucidar quais eram as referências românticas vindas da França a ganharem algum espaço em suas considerações e, dessa forma, poder analisar em que medida estão nos fundamentos de sua formação intelectual.

A presença de autores e obras do Romantismo francês permitem observar que esta crítica vincula-se, de um lado, à literatura e à crítica da França, e, de outro lado, à própria tradição crítica nacional, para a qual os franceses ocupavam a posição de mestres (FARIA, 1968). Isto é, era impossível fazer parte do campo literário brasileiro e não entrar em contato com a literatura francesa, em especial a romântica, tão apreciada no Brasil.

A presença de românticos franceses em artigos de um jovem brasileiro do segundo decênio do século XX indica o alcance da cultura, da literatura e da crítica francesa romântica no Brasil. Elas transpunham as barreiras temporais, físicas e culturais entre os dois países e chegavam no início do século, em geral, como um modelo de boa literatura.

Ao passo que Sérgio Buarque se aprofunda nas discussões da literatura moderna e vanguardista, reporta-se menos aos autores românticos e volta-se mais à literatura contemporânea. No entanto, os autores românticos franceses permanecem como referenciais a partir dos quais analisa a literatura de seu país e de seu tempo. Isto é, a menor incidência de

citações de obras românticas, sejam francesas ou de qualquer outra procedência, não necessariamente aponta para algum rompimento com o Romantismo.

Com o objetivo de aprofundar a análise sobre o papel do Romantismo francês na formulação de ideias que estavam no bojo de suas preocupações estético-literárias, este capítulo abordará a maneira como os autores e obras do romantismo francês são tratados, partindo-se de temas de viés romântico identificáveis nas discussões suscitadas pelo crítico.

3.1 ORIGINALIDADE

“As condições necessárias para uma verdadeira obra de arte são três, – a primeira, originalidade; a segunda, originalidade; a terceira, originalidade”. (S. Buarque de Holanda, Homeopatias, 1921)

“Foi o romantismo radical de Sérgio Buarque que o levou ao Modernismo, e não o inverso”. (J. K. Eugênio, Um horizonte de autenticidade, 2008)

É bastante difundido o fato de que a crítica romântica, opondo-se ao ideal clássico, procurava ver nas obras literárias as particularidades do artista e compreendê-las em relação ao contexto sociohistórico. Sendo assim, a originalidade será, a partir do século XIX, um dos principais norteadores, senão o principal, para o crítico⁵².

⁵² No século XIX, houve quem não aceitasse essa abordagem dos textos e continuasse a julgá-los de acordo com uma concepção clássica. É o caso de La Harpe, que, segundo Molho (1963, p. 13-14), não é isolado:

[...] Sous l'Empire, le goût classique va prendre figure de goût officiel, et cela pour des raisons politiques. L'homme qui restaure l'ordre dans la société veut commencer par le restaurer dans les esprits au moyen d'une esthétique de l'unité. La littérature du XVII^e siècle et celle d'un XVIII^e siècle classique envahissent les programmes de l'Université impériale [...] dont le goût classique se plie aisément à la volonté gouvernementale [...] Et de même qu'en 1830, en 1848, en 1871, la volonté bourgeoise de l'ordre résiste au jeune esprit de liberté, de même, tout au long du siècle, on verra une

Mme de Staël, cuja obra é mencionada por Sérgio Buarque em alguns momentos⁵³, foi uma das pioneiras em levar para a França esse novo critério⁵⁴, fornecendo os primeiros exemplos de uma abordagem de obras literárias que levasse em conta sobretudo a diversidade, descrevendo-as a partir de suas peculiaridades ligadas às condições de seu surgimento e procurando ressaltar as belezas originais de cada produção.

Na primeira metade do século XIX, autores como Mme Staël e Victor Hugo trocam a razão e a avaliação por entusiasmo e admiração, tendo como critério a originalidade (MOLHO, 1963). Nesse sentido, trazem uma postura que nascera com os alemães e fora propagada na França pelos românticos.

“Originalidade” é palavra-chave na crítica buarqueana da fase pré-22 e, mesmo depois, permanece como um valor. É significativo que seu primeiro artigo afirme a necessidade de que o Brasil prime pela sua cultura, valorize sua literatura e lute contra a influência estrangeira. Uma de suas maiores inquietações, pelo menos num primeiro momento, dizia respeito às

[...] relações entre o processo de emancipação intelectual do país e os mecanismos de emancipação política do continente, aos quais ele associa a busca da nossa identidade como única forma capaz de vencer os obstáculos cada vez maiores das influências de fora. (PRADO, 1996a, p. 22)

critique classique et dogmatique, éprise d’ordre, d’unité, de jugement, résiste à l’esprit de liberté en littérature”.

Molho cita Nisard, Saint-Marc Girardin, Planche como exemplos do dogmatismo crítico presente ainda no século XIX.

⁵³ Em “O Fausto”, Sérgio Buarque não se limita aos tradutores franceses da obra de Goethe, recorre também a estudos realizados na França: *Histoire des Doctrines Esthétiques et Littéraires en Allemagne* (GRUCKER, 1883), *De l’Allemagne* (STAËL, [1813] 1844) e *Littérature et Philosophie Mêlées* (HUGO, [1834] 1920).

⁵⁴ « [...] *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*: le titre de son livre de 1800 suggérait une influence réciproque du talent littéraire et du gouvernement des hommes. A travers les siècles, elle suivait les relations des arts avec les civilisations, et leurs progrès solidaires. Elle montrait l’âme humaine s’enrichissant, au long de l’histoire, de sentiments plus nuancés et plus profonds [...]». (MOREAU, 1960, p. 88)

Sérgio Buarque defende que a “[...] emancipação intelectual não é, nem podia ser, um corolário fatal da emancipação política [...]” (HOLANDA, [1920a] 1996, p. 35) e, para afirmá-lo, apoia-se em Mistral, cuja atividade político-literária o inspira a proclamar a necessidade de construção de uma literatura nacional. Os brasileiros, independentes politicamente há quase um século, deveriam empenhar-se em buscar “a evolução do espírito” do povo e uma literatura própria.

O problema aqui é a dificuldade em definir a identidade do Brasil e do brasileiro. O crítico não hesita em buscar na experiência de Mistral os elementos de que precisa para confirmar o que já intuía com argúcia: a independência política ainda não nos conferia uma identidade cultural.

Neste primeiro artigo, Sérgio expressa o desejo de compreender as bases da nossa literatura e de nossa cultura. Por isso, vai às primeiras manifestações do que poderia ser considerada uma literatura brasileira, ou seja, as obras de Basílio da Gama, Santa Rita Durão, Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães e José de Alencar. Todos estudados à luz dos comentários de Sílvia Romero, em *História da Literatura Brasileira* ([1902] 2001), e de José Veríssimo, em *História da Literatura Brasileira* ([1916] 1998).

Ele discorre sobre os avanços e limitações do Romantismo e do indianismo, no sentido de construir uma literatura americana e, por extensão, brasileira. O nome de Chateaubriand vem à baila quando ele evoca a corrente acusação de que José de Alencar o teria imitado, e também teria imitado a Cooper. Sérgio Buarque discorda de que haja em Alencar tal imitação. Para ele, o indianismo de Cooper e o de Chateaubriand não teriam formado escola, ao passo que o indianismo brasileiro sim, configurando-se como uma das etapas mais valiosas da formação da literatura brasileira.

Embora neste artigo ele negue que Alencar tenha imitado Chateaubriand, em “Um homem essencial” (set. 1924), admite que:

[...] a nossa natureza tropical só lhes interessava [a Alencar e aos primeiros indianistas] como uma possibilidade exótica, vista através dos óculos azuis roubados à imaginação europeia do francês Chateaubriand e do americano Cooper [...]. (HOLANDA, [1924b] 1996, p. 184).

Assim, observa-se que ocorre, entre 1920 e 1924, uma transformação no olhar do crítico sobre a relação entre Alencar e Chateaubriand. Em 1920, revela-se ameno e compreensivo com os românticos brasileiros, refutando que tenham copiado modelos estrangeiros e ressaltando seu esforço na criação de algo nacional. No texto de 1924, traz uma postura severa que afirma o lugar de imitadores conferido aos românticos.

De todo modo, o que interessa observar nessas duas passagens é que o autor francês o ajuda a melhor compreender as peculiaridades de nosso indianismo⁵⁵ e que as duas passagens sobre Chateaubriand trazem a preocupação do crítico com a formação de uma literatura nacional⁵⁶.

Esta é uma preocupação presente em vários de seus textos à época, inclusive nos diversos artigos onde, no intuito de preservar o que seja originariamente brasileiro para a construção de uma cultura e de uma literatura próprias, coloca-se contra a ascendente influência norte-americana visível nos mais diversos setores culturais de nosso país.

Dentre as menções ao assunto, chama a atenção quando associa a presença da cultura norte-americana ao desaparecimento de nossas tradições: “[...] se nota uma certa tendência em

⁵⁵ Isso não se dá apenas na década de 1920, haja vista a presença de Chateaubriand, por exemplo, em “Inglês de Sousa: O Missionário” (maio 1941), quando Sérgio Buarque elogia a grandiosidade das descrições da selva americana encontradas em seus romances, fruto mais da criação literária que da observação direta da paisagem, indicando assim que valorizava numa obra a criação e o trabalho estético.

⁵⁶ As relações entre a literatura de Alencar e a de Chateaubriand serão exploradas de modo mais detido bem mais tarde por Maria Cecília de Moraes Pinto, em *A vida selvagem, paralelo entre Chateaubriand e Alencar* (PINTO, 1995).

nossos optimates para dar cabo do que temos de mais precioso – as tradições [...]” (HOLANDA, [1920j] 1996a, p. 69). Está em jogo aqui o apreço pela tradição, que o leva a temer que a cultura norte-americana se sobreponha à nossa cultura tradicional, suplantando-a.

Cabe aqui se deter no termo “tradição”, tão caro a Sérgio Buarque neste período quanto “originalidade”, e refletir sobre a forma como esses conceitos convivem no pensamento do autor, visto que, em certo sentido, a “originalidade” está em confronto com a “tradição”, se pensarmos nela como um valor ligado ao novo e na tradição como uma constante reafirmação do passado.

Algumas questões surgem de imediato: como o apego às tradições poderia trazer o novo à literatura brasileira? Se a tradição literária brasileira é calcada na imitação de modelos europeus, como recorrer a ela poderia nos desvencilhar da literatura europeia e fazer-nos construir uma literatura própria?

Esta é uma, talvez aparente, contradição que os românticos franceses tiveram que equacionar: eles buscavam a originalidade da literatura francesa, porém, a partir de contato direto com os estrangeiros; e sentiram a necessidade de romper com a tradicional literatura francesa, que, por sua vez, era inspirada nos clássicos greco-latinos. Para tanto, recorreram à tradição literária anterior ao Renascimento, foram à Idade Média e reconheceram lá o que era originariamente francês para, no diálogo com o passado, construir algo de novo.

Na ânsia por erigir uma literatura nacional, nossos românticos fizeram o mesmo caminho que os franceses: buscaram inspiração na América pré-colombiana. Um dos problemas encontrados nesta tentativa está no fato de que a França pré-renascentista já era uma nação e, apesar de sua formação multicultural, se reconhecia como povo, mas o Brasil pré-colombiano não existia, havia outra coisa nessa enorme porção de terra que não era o Brasil. Isto é, os processos de formação identitária e política são diversos. Os processos de

formação literária, também: “[...] Nosso problema literário é diferente do dos franceses, mas tem com o deles alguns pontos de contato. Enquanto tratamos de formar uma literatura, eles tratam de re-formar a sua” (MORAES NETO, 1925).

A formação de uma literatura nacional era uma questão não resolvida para a geração de Sérgio Buarque e será tema das mais acirradas discussões nos anos 1920. No primeiro artigo, ele projeta esta criação e, no diálogo com seus contemporâneos, vai aos poucos afinando suas ideias sobre os meios que levariam à afirmação de uma literatura brasileira. Para ele, como apontam vários dos comentadores de sua obra, não o seria por meio de uma construção abstrata e elitista, mas a literatura nacional viria espontaneamente.

Era preciso que o Brasil descobrisse sua tradição negra e indígena. Não é à tradição calcada na cultura europeia que se refere em “Originalidade Literária” (abr. 1920) ou em “A Cidade Verde” (out. 1920), isto é, aquela tradição que não reflete a nacionalidade. E isso é bastante inovador num contexto de galomania, em que muitos dos quadros da intelectualidade brasileira ainda tinham a paisagem, o homem e a cultura francesas como modelos do belo.

Assim, ele apela em sua estreia na vida literária para a renovação dos padrões estéticos vigentes. A ideia será reafirmada algum tempo depois na entrevista que Prudente de Moraes, neto, e Sérgio Buarque cedem ao *Correio da Manhã* (MORAES NETO e HOLANDA, 1925).

O primeiro ponto enfocado é o rompimento com a tradição, justificado pelo fato de ela não ser um reflexo da nacionalidade. Com o Modernismo abandona-se a imitação de Portugal e da França criando-se uma vanguarda paralela à europeia”. (LEONEL, 1984, p. 32)

Ao mesmo tempo, Sérgio aponta para as limitações de buscar unicamente na figura do índio o elemento nacional mais representativo de nossa cultura. A esse respeito, considera Carvalho (2003, p. 24):

Quando Sérgio Buarque escreveu referindo à “nossa literatura”, “nossas riquezas naturais”, ou, “nossas tradições”, ele pressupôs uma identidade universalista para uma sociedade extremamente fragmentada social, econômica, política, e também, culturalmente. Ao fazê-lo, ele desconsiderou nexos que acabavam por revelar limites sociais que possibilitavam sua projeção deste sujeito amplificado enunciado como “nós”.

Segundo Carvalho, ele demonstra que está consciente dos paradoxos encontrados ao tentar se definir um paradigma de povo brasileiro quando concorda com Sílvia Romero no fato de que o elemento índio é “falso”, romantizado e idealizado aos moldes europeus, e “incompleto” por desconsiderar o negro na formação da nossa sociedade.

Manifesta-se nessas conclusões um dos principais motes do Modernismo Brasileiro: a tomada de consciência sobre a relevância do negro na formação da cultura brasileira, algo que será reivindicado quatro anos depois no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade.

Monteiro (2012b) insiste que as vanguardas europeias, de “olhar europeu fascinado pelo Outro”, têm papel essencial no sentido de despertar o olhar do brasileiro para a cultura negra, que, somada a outras, é parte de sua própria identidade. Entretanto, completa:

Seria, é claro, um equívoco gigantesco reduzir o interesse dos intelectuais brasileiros pelo samba a uma revivescência tropical do gosto pelo *art nègre* que orientara as vanguardas europeias. A busca de um passado africano ou afro-brasileiro, por idealizado que possa resultar, era também o surgimento de uma pergunta lancinante a respeito das raízes (para onde apontam?) [...]. (MONTEIRO, 2012b, p. 205)

Desse modo, as primeiras publicações de Sérgio Buarque dialogam com o romântico desejo europeu de valorizar o exótico e o primitivo, reafirmado pelas vanguardas a expressarem o desencantamento do homem com o mundo civilizado, sentimento de desilusão intensificado pela experiência da Primeira Guerra Mundial.

Mas aqui essas questões ganham uma particular conotação: a busca da originalidade literária é a busca da identidade nacional, das raízes. Não à toa sua obra mais comentada é

Raízes do Brasil (HOLANDA, [1936,1947,1955] 2011), livro que procura dar uma resposta para questões há muito tempo formuladas no seu espírito e de tantos outros daquela geração.

3.2 PLAGIO

“Minha composição era todo um gesto de amor desesperado. Eu escrevia para a professora, isto é, para o ser amado. E me lembro de que começava assim: - ‘A madrugada raiava sanguínea e fresca’. Confesso que fiz o plágio com um secreto terror. E se a professora gritasse: - ‘Esse ‘sanguínea e fresca’ é do Raimundo Correia!’? Seria a humilhação feroz, a vergonha total. As meninas já me chamavam de maluco. E que diriam elas se eu fosse pilhado saqueando o pobre soneto?”

Eu não sabia que também Raimundo Correia furtara de um outro. E, na verdade, o que eu cometi, aos sete anos, foi o plágio de um plágio. Mas a “sanguínea e fresca” madrugada havia de doer, por muitos e muitos anos, na minha consciência literária. Já adolescente, descobri que o poeta patricio metera a mão no pombal de Théophile Gautier. E, mais adiante, verifiquei que o plágio é menos incomum de que imaginavam os meus sete anos”. (N. Rodrigues, A Menina sem Estrela)

Ao lidar com questões como originalidade literária e tradição, Sérgio Buarque é levado a pensar também no papel do plágio e da imitação no universo da literatura, o que se configurará como uma temática bastante recorrente em sua crítica literária nos anos 1920.

A discussão já aparece no artigo inaugural, em “Originalidade Literária” (abr. 1920), nos momentos em que ele reflete sobre o real papel das leituras de Chateaubriand e de Cooper na construção das obras literárias de Alencar. E isso é importante para um crítico que, pelo menos naquele momento, tentava perscrutar os elementos que compunham a literatura nacional, tornando-a distinta das literaturas que a influenciaram.

O tema ganha mais espaço em “O Fausto” (nov./dez. 1920), texto em que afirma sobre a peça de Goethe: “[...] Era muito de prever que a obra-prima do grande poeta alemão

não fosse original. Em geral, as obras-primas não o são [...]” (HOLANDA, [1920i] 1996, p. 79). Daí em diante segue um apanhado das aparições da lenda antes da versão de Goëthe, evidenciando, sem uma conotação pejorativa, que este havia se apropriado de uma série de obras que a antecederam.

A complexa relação entre a originalidade e a consagração de obras-primas vai ser mais explorada na sequência de “Os Poetas e a Felicidade” (dez. 1920; jan./fev. 1921), quando Sérgio Buarque toca num assunto debatido entre os intelectuais brasileiros do século XIX: o suposto plágio que Raimundo Correia teria feito de Théophile Gautier ao escrever um poema chamado “As Pombas”, que lembra um outro de Gautier intitulado “Les Colombes”.

Segundo Sérgio Buarque ([1921b] 1996, p. 101;102):

[...] “As Pombas” de Raimundo Correia, cuja ideação, a tivera semelhante, Théophile Gautier, não é senão um desenvolvimento dessa opinião [...] Íamos nos esquecendo do lindo soneto de Antonio Nobre - “Menino e Moço” - que a ignorância e o pedantismo do sr. Albino Forjaz⁵⁷ deram como filhote de uma poesia de Gautier - “Les Colombes”, que aliás nunca existiu. Note-se que nem Nobre, nem Raimundo Correia inspiraram-se em poesia alguma de Théophile Gautier como insinuou o autor das “Palavras cínicas” e como se diz muito por aí, de outiva, mas nas suas palavras conhecidíssimas: “*Si tu viens trop tard, ô mon idéal, je n’aurai plus la force de t’aimer* [...]”

Aqui, “As pombas”, de Raimundo Correia, “Ilusões”, de Medeiros e Albuquerque, e “Menino e Moço”, de Antonio Nobre, são comparados a um trecho de *Mademoiselle Maupin*, entretanto nega-se que sejam cópias de algum de seus poemas. Mais que isso, ele nega que exista uma composição de Gautier chamada “Les Colombes”.

Isto não é verdade. O poema de Gautier existe e o próprio Sérgio Buarque, em “Plágios e Plagiários” (set. 1921), ainda que continue a refutar a ligação entre “As pombas” e “Les Colombes”, corrige-se:

⁵⁷ Alusão a livro *Palavras Cínicas*, de Albino Maria Pereira Forjaz de Sampaio (1884-1949), escritor e bibliógrafo português.

[...] o dever do crítico é antes de acusar a um autor de plagiário, examinar cuidadosamente todas as possibilidades contrárias. O não aplicar-se nas medidas do possível esse processo é que tem dado resultado a numerosas acusações injustas. No Brasil, há um exemplo típico disso com *As Pombas* de Raimundo Correia. Há com efeito, de Teófilo Gautier, uma poesia muito semelhante, no sentido, à obra-prima do autor das *Sinfonias* [...]. (HOLANDA, [1921f] 1996, p. 126)

Neste artigo, ele reitera que toda a literatura está cheia de lugares comuns, questionando o ideal romântico de uma originalidade que valorizava a obra única e sem precedentes. O texto configura-se material primoroso tanto por evidenciar como um tema caro aos românticos, o plágio, ganha espaço nesta crítica, quanto por trazer à baila uma série de autores franceses, revelando aspectos da relação desta crítica com a literatura francesa.

Vale observar a figura de Hugo no artigo. Tendo mostrado que a apropriação é algo comum no processo criativo literário, o autor questiona “[...] por que então esses punhos cerrados, esses dedos crispados contra os fracos, os que não conseguiram alcançar o cimo do espírito humano na ascensão pela montanha do Ideal imaginada por Hugo? [...]” (HOLANDA, [1921f] 1996, p. 126). Em tom irônico, critica o ideal romântico de uma obra única e Hugo é o autor que condensa a ideia de Romantismo.

“Plágios e Plagiários” (set. 1921), curiosamente, é bastante semelhante a uma sequência de três textos homônimos publicados n’*A Semana*, em 1887 (ANEXO III), por Valentin Magalhães. Ambos partem do princípio de que o soneto de Raimundo Correia não fora plagiado de “Les Colombes” e que, mesmo tendo partido de uma ideia já explorada pelo poeta francês, isso não desmerece o trabalho do brasileiro.

Para tanto, eles discutem o que constitui um plágio, buscando comprovar que a apropriação de ideias é algo comum na literatura, daí apontarem vários exemplos de autores “canônicos”. A intenção é comprovar que vários dos autores consagrados da literatura mundial cometeram plágio ou, no mínimo, apropriaram-se de outras obras, sem que isso

signifique um julgamento pejorativo, pelo contrário, confirma-lhes o lugar de escritores memoráveis e imortais.

Importa salientar algumas diferenças na forma de tratar certos autores. É o caso de Dumas, pai, citado por Valentim Magalhães da seguinte forma: “E Alexandre Dumas? Na sua obra monumental encontram-se profusamente ideias, enredos, páginas, largos trechos de obras de muito escritório [*sic*]” (MAGALHÃES, 1887, p. 179). Sérgio Buarque acrescenta os nomes que ele teria plagiado, Schiller e Walter Scott, entretanto não repete o elogioso “obra monumental”, seu comentário é menos efusivo.

Muitos desses exemplos já tinham sido fornecidos por Nodier em *Questions de littérature légale* ([1812/1828] 2003), livro citado tanto por Magalhães, quanto por Sérgio Buarque. Outra obra francesa do século XIX que serve aos dois críticos brasileiros é *Dictionnaire des littératures* (VAPEREAU, 1876)⁵⁸. Isso mostra que o lugar de Nodier como autoridade no assunto⁵⁹ era preservado e confirma que a crítica romântica francesa tem um papel fundamental na formação da crítica brasileira.

Cumprir observar que Sérgio Buarque retoma as ideias desenvolvidas por Magalhães e chega a copiar determinados trechos, resumindo e rearranjando ideias e inserindo novos dados que atualizam a discussão.

A literatura italiana, por exemplo, ganha um espaço inexistente no texto de Valentim Magalhães. Este usara exemplos da literatura greco-latina e, salvo a análise de Shakespeare,

⁵⁸ Trata-se da entrada “plagiat”: “PLAGIAT, sorte de vol littéraire dont le nom rappelle les actes que les anciens Romains punissaient du fouet (ad plagas). Il consiste à s'approprier non la pensée d'autrui, mais la forme qu'elle a prise dans une œuvre littéraire ou artistique. En se refermant dans le domaine des lettres, il faut séparer du plagiat l'emprunt, l'imitation, la similitude d'idées, la réminiscence, tout ce qui enfin peut se produire de pareil ou d'identique dans les écrits de deux auteurs, soit par une rencontre fortuite et à finsu de celui qui vient le second, soit d'une manière avouée et sans aucune intention de fraude”. (VAPEREAU, 1876, p. 1607)

⁵⁹ A presença de Charles Nodier no Brasil foi explorada em trabalhos como o de Esteves (2001) e o de Pinheiro-Mariz (2011).

limitara-se aos “grandes” escritores da literatura francesa; e mesmo quando falara de Shakespeare, este estava em comparação com os franceses. O artigo de Sérgio Buarque demonstra um perfil mais aberto às outras literaturas.

Muitos dos autores, em especial os críticos, citados exclusivamente no texto buarqueano datam do final do XIX ou do início do século XX e, obviamente, não estavam acessíveis a Magalhães.

Não é este o caso de Baudelaire, que não aparece no texto de 1887, época em que já era conhecido no Brasil, mas não é usado por Magalhães como exemplo de um grande poeta francês. Para Sérgio Buarque sim, Baudelaire serve de exemplo de um grande poeta, ainda que nem sempre original, que copiara Lamartine e Sainte-Beuve, entre outros. E cita um excerto de um artigo de Faguet lançado em 1910 na *Revue*⁶⁰ em que sanciona as opiniões de Brunetière e de Seché e Bertaut (1910):

Notez que ce novateur n’a aucune idée neuve. Il faut, de Vigny, attendre jusqu’à Sully Prudhomme pour trouver des idées nouvelles dans les poètes français. Jamais Baudelaire ne traite que le lieu commun fripé jusqu’à la corde [...]. (FAGUET, 1910, p. 619)

Ao trazer Baudelaire à discussão, Sérgio Buarque revela que seu gosto permitia enquadrar o autor de *Les Fleurs du Mal* no rol dos grandes nomes da literatura francesa⁶¹, juntamente com Montaigne, Pascal, Molière, Corneille e Racine. Além disso, a sua leitura da obra baudelairiana passava pela crítica de Brunetière, de Faguet (1910) e de Seché e Bertaut (1910).

⁶⁰ Disponível em: <https://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans2/1910_faguet1.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2015

⁶¹ Destaque-se que Baudelaire permanece na crítica buarqueana como um grande nome da literatura francesa. Em “Poesia e Crítica” (1940) e em “O Mito de Anteu – I” (1949), é colocado entre os grandes poetas que souberam aliar com perfeição a criação poética e a crítica. Em 1949, em “O sentido universal da literatura francesa – II”, faz questão de sublinhar, juntamente com T. S. Eliot, o predomínio da poesia francesa a partir da segunda metade do século XIX, numa tradição que se inicia em Baudelaire e culmina em Valéry. No mesmo ano, em “Simbolismo e Realismo”, Baudelaire é reconhecido como o inaugurador da estética simbolista.

Mas há uma diferença crucial entre eles: enquanto esses apontavam cópias, imitações e fontes na poesia baudelairiana para provar que ele era um poeta de segunda ordem, Sérgio apontava essas acusações, sem as questionar, para provar que até um grande autor como Baudelaire havia se apropriado de algo já antes construído no universo literário, corroborando assim para a tese de que a apropriação é um fenômeno aceitável no processo de criação literária.

O mesmo pode ser dito a respeito das críticas de Bloy desferidas contra Zola retomadas no texto de Sérgio Buarque, quando este afirma que abundam imagens usuais na obra de Zola. Magalhães afirmara o mesmo, mas sem se apoiar em crítico algum. Sérgio Buarque, por sua vez, lembra a opinião de Bloy:

Léon Bloy, o terrível, o temível Léon Bloy, escreveu a propósito esta frase que parece ter saído da boca de um Ruy Barbosa: “o Sr. Zola é o Cristóvão Colombo, o Vasco da Gama, o Magalhães, o grande Albuquerque do lugar-comum”. E no mesmo tom continua: “Ele equipa uma frota de trezentos navios e adianta um exército de 30 mil homens temerários para descobrir que ‘na vida nem tudo são rosas’, que ‘não se é sempre jovem’ ou que ‘o dinheiro não faz a felicidade’”. (HOLANDA, [1921] 1996, p. 125-126).

Trata-se de um excerto de *Je m'accuse*⁶² (BLOY, 1900), no qual Bloy desfere sua pena, com a virulência que lhe é própria, contra Zola. Os adjetivos atribuídos ao crítico francês, “terrível” e “temível”, dizem respeito ao estilo e à linguagem de Bloy, que não hesita vilipendiar a obra de um dos autores mais aclamados da literatura francesa. Sérgio não nega que haja repetições de lugares comuns na obra de Zola, mas isso não implica em diminuir o valor de sua obra, e sim para reafirma a ideia de que uma obra literária retoma elementos já existentes.

⁶²Disponível

em: http://fr.wikisource.org/wiki/Je_m%E2%80%99accuse%E2%80%A6/Texte_entier. Acesso em: 08 ago. 2014.

Destaque-se igualmente em “Plágios e Plagiários” (set. 1921) a presença de Bourget, que em “L’Art de Théophile Gautier”⁶³ (BOURGET, 1912) alça *Mademoiselle Maupin* (GAUTIER, [1835] 1955) à categoria de um dos maiores romances franceses. Isso revela que também o olhar de Sérgio Buarque sobre Gautier é permeado pela leitura de um crítico mais moderno, impossível de ser acionado por Magalhães.

Depois de 1921, a questão da criação literária, em especial a discussão sobre o plágio, continua a ser explorada pela crítica buarqueana, revelando que este era assunto atual no debate entre modernistas e passadistas. Em “O Passadismo Morreu Mesmo” (jul. 1923), ressurgue mais uma vez a polêmica sobre o suposto plágio de Raimundo Correia. Desta vez, o episódio é lembrado em virtude da acusação de plágios identificados na obra de Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia da parte de articulistas da época.

Uma das acusações era de que Guilherme de Almeida havia plagiado Pierre Louÿs. O autor era lido e apreciado pelo poeta brasileiro e não por acaso vinte anos depois ele traduzirá *Les Chansons de Bilitis* (LOUÏS, [1894] 1969) com o título *O amor de Bilitis* (*Algumas Canções*) ([1894]1943). Sérgio Buarque não nega a imitação, mas sai em defesa dos amigos: ridiculariza os poetas que denunciam os “plágios” de Guilherme de Almeida e de Menotti Del Picchia, acusando-os de, em suas poesias, terem plagiado poemas do próprio Guilherme de Almeida e de outros.

O que Sérgio Buarque faz é usar de uma estratégia de defesa que consiste em se apropriar das armas dos inimigos para atacá-los. Acusar Francisco Lagreca e Moacyr Chagas de plagiários não implica em negar as ideias defendidas em “Plágios e Plagiários” (set. 1921), mas tão somente fere os adversários usando dos valores que estes apregoam.

⁶³ Disponível em: <https://archive.org/details/pagesdecritiquee01bouruoft>. Acesso em: 11 ago. 2014.

Ele se revela um crítico de ideias inovadoras para seu tempo, ao compreender que a literatura se nutre de literatura. Isto é, em última instância, nada pode ser original no universo literário, visto que as obras estão sempre a dialogar umas com as outras, oferecendo material inesgotável para a criação de novas histórias, imagens, enredos, temas, recriações. Ou, de um outro ponto de vista, há originalidade em literatura, desde que se entenda que o original pode ser construído a partir de elementos que já existem.

As suas reflexões sobre o plágio, lançadas numa época em que o fantasma do plágio parecia rondar as Letras brasileiras, ressoam como o “Le grand homme n’est jamais un aérolithe” que Baudelaire (1868) esboçava em pleno século XIX, num tempo de consagração da autoria, da figura do autor e da afirmação da individualidade na produção idealizada de obras pretensamente únicas.

Se o homem não é aerólito, tampouco a obra de arte o será. Essa concepção permanecerá viva no espírito do crítico maduro que, trinta anos depois, rejeitará teorias hermenêuticas formalistas que pretendiam isolar a obra do seu contexto, como aponta Camilo (2008-2009).

3.3 O ESTRANGEIRO

“Je est un autre” (A. Rimbaud)

“[...] Exemplo, experiência de outros é lição que a gente pode aproveitar. Porém não pra ficar nela. Observa, adapta, cria novidades, não repete.[...] Estamos acabando com o domínio espiritual da França sobre nós. Estamos acabando com o domínio gramatical de Portugal.” (M. de Andrade, Carta aberta a Alberto de Oliveira, 1925)

A relação do Brasil com o estrangeiro ocupa lugar privilegiado na obra buarqueana, haja vista as reflexões trazidas em *Raízes do Brasil* ([1936,1947,1955] 2011) sobre como o brasileiro lida com os elementos estrangeiros. Nos textos da década de 1920, as discussões sobre originalidade e plágio permitem observar o papel da literatura e da cultura estrangeira em sua crítica, que, naquele momento, preocupava-se com a busca da originalidade cultural, com a rejeição à cópia de modelos importados, com a influência norte-americana e com o diálogo com as literaturas hispano-americanas.

O Brasil vivia então uma tensão entre a cultura dos Estados Unidos da América e a cultura europeia, causada pelo contexto do pós-Guerra, em que a supremacia econômica norte-americana começava a ganhar fôlego, tendo repercussões na vida cultural brasileira. Guimarães (2008) salienta o esgotamento do modelo europeu, o desafio da instituição de novos valores, modelos e rumos, o rompimento com os fundamentos políticos, estéticos, científicos econômicos e religiosos.

Sob a ótica de muitos contemporâneos, o contato com a cultura norte-americana significava uma possibilidade de renovação e de libertação da velha Europa. Num texto publicado em *Estética*, por exemplo, Prudente de Moraes considerava a importância da língua inglesa e, por extensão, da cultura dos Estados Unidos e da Inglaterra para o futuro:

[...] A Grande Guerra assegurou o seu efeito, beneficiando a Inglaterra e os Estados Unidos sobre os comparsas de luta. É ainda a supremacia política a iluminar a inteligência do mundo. Depois das três idades em que poderíamos dividir a história da civilização euro-ocidental - a Idade Grega, a Idade Latina, a Idade Francesa - teremos a Idade Inglesa. O futuro pensará em inglês [...]. (MORAES NETO, 1924)

Este artigo contrasta com a ênfase dos artigos iniciais de Sérgio Buarque a respeito dos possíveis prejuízos que a influência norte-americana causaria à cultura brasileira. “Ariel” (maio 1920) alertava para “o hábito [que os brasileiros teriam] de macaquear tudo quanto é

estrangeiro”, sobretudo o “utilitarismo *yankee*” e a “preocupação em ganhar dinheiro”, que seriam maléficos à nossa sociedade ainda em formação.

Em “Santos Chocano” (jun. 1920), ele declara sua preferência pela cultura europeia, afirmando que nos EUA há “[...] um ar infecto de corrupção que exala das classes que governam difícil de ser encontrado na Europa [...]” (HOLANDA, [1920b] 1996, p. 43) e que, com a “[...] preferência dada à Europa [...], só lucraremos [...]” (HOLANDA, [1920d] 1996, p. 54).

Nesse aspecto, Sérgio Buarque não difere de vários dos intelectuais brasileiros do século XX, que viam com desconfiança da ascensão da cultura norte-americana sobre a nossa. Quase vinte anos depois, Mário de Andrade termina um artigo sobre a decadência da influência francesa no Brasil com a seguinte nota:

[...] Mas nos dias que correm, com a desmedida avançada cultura dos Estados Unidos sobre nós, eu desejo livremente afirmar que a influência francesa foi benemérita, e ainda é a melhor, a que nos equilibra, a que mais nos permite o exercício da nossa verdade psicológica nacional, a que menos exige de nós a desistência de nós mesmos. Ao passo que a influência espiritual norteamericana sobre nós, apesar da grande admiração que eu tenho pela cultura dos Estados Unidos, será péssima e prejudicialíssima [...] não se contentará de ser influência: será domínio [...]. (ANDRADE, [1936] 1993, p. 5)

Isso não significa que o nacionalismo de Sérgio Buarque o impeça de dialogar com o estrangeiro, inclusive com os Estados Unidos. Ao contrário, mostra-se atento à literatura, à cultura, à história e à política de diversos países. Característica comum aos modernistas daquela primeira geração, que Mário de Andrade ([1942] 1979, p. 236) brilhantemente chama de “[...] internacionalismo modernista, nacionalismo embrabecido [...]”.

Um exemplo está em “Rabugices de Velho” (set. 1920), texto em que reconhece que a moda do *fox-trot* é resultado da “americanização do mundo”, mas defende a dança de quaisquer ataques da parte dos conservadores. Nassar (2004) lembra que, mesmo tendo sido

enérgico na exortação aos compatriotas para que evitassem copiá-los, a partir dos anos 1940 as literaturas de língua inglesa ganham destaque em sua obra. Isso porque ele tem:

[...] uma consciência muito profunda de que a literatura brasileira é parte de uma maior, a Ocidental, à qual deve muito de sua história e com a qual tem afinidades latentes. Essa noção de afinidade está ligada a uma concepção orgânica da literatura e da cultura, em que obras, autores e contexto são vistos como aspectos interligados [...] (NASSAR, 2004, p. 16)

A constatação de Nassar remete a outro fator a ser considerado quando se estuda a relação desta crítica com o estrangeiro: o interesse de Sérgio Buarque pelas literaturas hispano-americanas, algo bastante significativo num contexto em que as elites brasileiras eram quase que exclusivamente voltadas à Europa.

Em “Santos Chocano” (jun. 1920), exorta seus leitores a conhecerem o “tesouro desconhecido” da América do Sul:

Pouco nos interessam, a nós brasileiros, os assuntos americano-espanhóis. Nossos olhares, nossos pensamentos, nossos gostos embicam quase sempre para o Velho Mundo, para a Europa [...] Os mais dados às longas itinações preferem quase sempre, ao sentir a majestade imponente dos Andes ou a magnificência mirífica da selva amazônica, o gozar da civilidade serena das ruas londrinas ou da apatia risonha de Paris. [...] releva dizer que muito tesouro desconhecido, mormente no terreno das letras, existe aí, à matroca, pelos países da América espanhola. (HOLANDA, [1920d] 1996, p. 54)

A presença da literatura hispano-americana na crítica literária de Sérgio é visível já em “Originalidade Literária” (abr. 1920), quando, ao lado de Mistral, surge a figura de Francisco García Calderón Rey⁶⁴, cuja obra é marcada pela militância em favor de uma lírica latino-americana. Também são significativos textos dedicados a autores como Vargas Vila e Santos Chocano.

Em tudo isso, revela-se seu gênio comparatista. Sem estabelecer entre as literaturas uma relação de valor e sem pressupor que as literaturas de países desenvolvidos

⁶⁴ Francisco García Calderón Rey (1883-1953): peruano nascido no Chile, poeta e crítico, é um dos líderes da intelectualidade americana. Exilou-se por longo período em cidades como Paris e Londres. Sérgio Buarque evoca *Idéas e impresiones*.

economicamente devem ser paradigmas para os autores de países mais pobres, o crítico é levado a analisar as obras quase sempre em relação a outras.

Nesta postura está mais uma das características do pensamento buarqueano que pode ser associada ao contato com o Romantismo, na medida em que a comparação entre as diferentes literaturas passa a ser um recurso cada vez mais empregado pelos estudiosos de literatura a partir do século XIX: não é à toa que a Literatura Comparada nasce nesse período.

Na França do início do século XIX, para propor novos rumos para a literatura, românticos voltaram-se para o estrangeiro. Mme de Staël, que segundo Ponge (1928, p. 9) é “[...] la plus brillante incarnation du cosmopolitisme littéraire [...]”⁶⁵, considera que a literatura francesa, “[...] régénérée par les mœurs républicaines, se rajeunira par l’influence des littératures étrangères” (SOREL, [1890] 1921, p. 81).

Da mesma forma que Mme de Staël alia patriotismo e interesse pela cultura estrangeira (PONGE, 1928), Sérgio Buarque manifesta, em sua crítica literária, um espírito nacionalista – nunca ufanista e nunca ingênuo, otimista talvez – e uma alma curiosa que o conduz a navegar por diferentes mares literários. Nassar (2004, p. 16) compreende a maneira como ele lida com as diversas literaturas do seguinte modo:

[...] na obra crítica de SBH, a literatura brasileira aparece lado a lado com a literatura estrangeira. São inúmeros os artigos dedicados a autores estrangeiros, de várias nacionalidades. Mas a literatura estrangeira não aparece como uma imposição de modelo ou parâmetro a ser seguido. Há reflexões sobre influência literária, tema sempre caro à literatura brasileira. Entretanto [...] [e]mbora a leitura da literatura estrangeira inclua discussões sobre a influência literária, como no caso da proeminência da literatura francesa no Brasil, ao discutir a literatura estrangeira, SBH não se atém somente a esse tema [...].

⁶⁵ Ela interessou-se pelo Oriente, motivada pelo contato com os orientistas alemães (MOREAU, 1960), também se interessou pela Inglaterra, que desempenha papel crucial na construção de sua literatura (SOREL, [1890] 1921), e a Alemanha representa uma das principais influências da autora: é na escola alemã que vai procurar meios de ampliar seu horizonte intelectual (MOREAU, 1960).

Tal constatação é confirmada quando se estuda nesta crítica a presença francesa, o que leva a observar que nela há diálogo entre brasileiros, hispano-americanos e europeus, que neste diálogo a nacionalidade não atesta a superioridade de ideias e que o foco, em geral, não está na realidade dos autores que evoca, mas em sua própria cultura e literatura.

No pensamento buarqueano, não há oposição entre defender a construção de uma literatura nacional e fomentar o diálogo com as correntes de fora. E isso está formulado, por exemplo, quando apresenta a revista *Estética* dizendo que esta se move “[...] por um impulso nitidamente nacional, e talvez por isso mesmo, procurará dar aos seus leitores uma resenha de todas as tendências modernas do pensamento [...]” (HOLANDA, [1924g] 1996, p. 195).

Ao comentar a influência francesa no Brasil, Mário de Andrade ([1936] 1993) destaca dois fenômenos que andaram juntos na primeira metade do século XX e que explicam bem o pensamento de um modernista como Sérgio Buarque. Para o autor de *Macunaíma*, o Brasil cresceu tanto em nacionalismo, quanto em universalismo: o nacionalismo tem a ver com a aquisição de consciência do que lhe é próprio e o universalismo, com a aquisição e uso das riquezas espirituais do mundo.

Mais que isso, explica Prudente de Moraes, neto, os primeiros modernistas brasileiros acreditavam que, para alcançar a independência cultural e literária deviam “[...] estar informados do desenvolvimento do pensamento europeu, que nos influenciava muito [...]” (MORAES NETO, 1976, p. 180). Por isso, Sérgio Buarque passa a divulgar no Brasil a vanguarda europeia.

Quando discorre sobre a atuação de Sérgio Buarque na cadeira de Literatura Comparada na UDF, Antonio Candido (2012, p. 16) pondera que era “[...] matéria nova no Brasil, adequada a um tipo de interesse intelectual como o seu, que abrangia diversas línguas e literaturas [...]”, apontando para o fato de que, antes que fosse professor de Literatura

Comparada, e antes que essa disciplina entrasse no rol das matérias fornecidas nas recém-fundadas faculdades brasileiras, Sérgio Buarque já era um comparatista.

Isso é verdade. Nos primeiros textos, autores franceses são frequentemente usados em comparações que visam à compreensão de algum caráter geral da literatura, de algum aspecto da literatura brasileira ou de um autor em específico. Nem sempre isso se dá de forma detida, mas existem diversas passagens em que autores são citados *en passant*, dando a impressão de que o crítico acredita num público leitor que conheça a literatura francesa e que, portanto, seja capaz de identificar as relações estabelecidas entre as literaturas.

Victor Hugo, citado em “Vargas Vila” (jun. 1920) e em “Santos Chocano” (jun. 1920), serve de exemplo⁶⁶. Neles não se revela diretamente a opinião de Sérgio Buarque a propósito de Victor Hugo, mas este é trazido à baila num contexto positivo à medida que é comparado a poetas americanos ora elogiados, o que indica que Hugo ainda era uma figura-chave no final do século XIX e início do XX para os escritores latino-americanos e que permanecia como um ponto de referência para a análise de obras literárias.

Em “O Pantum” (nov. 1920), exceto Catulo da Paixão Cearense e Bilac, todos os poetas citados são franceses. Ele discorre sobre as diferentes sensações provocadas pela leitura de Catulo da Paixão Cearense e de Bilac, sendo este preterido em relação a Catulo, e lembra-se da recepção das *Orientales* (HUGO, [1829] 1963), que apresentava à poesia francesa uma forma trazida do malaio: o pantum⁶⁷. Para ele, o mesmo efeito estético, o

⁶⁶ No primeiro texto, Sérgio alude à corrente comparação entre Vargas Vila e Victor Hugo: “[...] Devido à sua força de imaginação, os seus patrícios não se contentaram em chamar-lhe de Hugo americano. Frequentemente os admiradores [...] adicionam a seu nome o qualificativo enfático de *el divino* [...]” (HOLANDA, [1920c] 1996, p. 50). No segundo, ele compara Santos Chocano a Victor Hugo do seguinte modo: “[...] Tendo muitos pontos de contato com Hugo, de quem é discípulo, sua poesia nunca atingiu a desmandos semelhantes aos que chegaram entre nós os chamados condoreiros [...]” (HOLANDA, [1920d] 1996, p. 55).

⁶⁷ Forma poética fixa trazida do malaio à literatura francesa primeiramente por Victor Hugo. O pantum é formado por quartetos de versos octassílabos ou quartetos de versos decassílabos. Quando o verso é octassílabo, não há cesura; quando os versos são decassílabos, a cesura é feita na quinta sílaba. Os

mesmo “encanto” é produzido por “Lesbos”, de Baudelaire, e por poemas de Asselineau e Leconte de Lisle.

Outro artigo em que se manifesta o traço comparatista é “Os poetas e a felicidade” (dez. 1920; jan./fev. 1921), no qual Victor Hugo, Baudelaire, Ronsard, Chénier, Vigny, Musset, Gautier, Bordeaux, Leconte de Lisle e Rachilde fazem parte de uma mesma reflexão sobre a felicidade e a morte na literatura. Este texto não está centrado nos poetas franceses: a eles somam-se diversos escritores de nacionalidades e épocas distintas.

Num mesmo fluxo de pensamento, encontram-se Goëthe, Alberto Nin Frias, Giovanni Papini, João Crisóstomo, Rúben Darío, Silvio Romero, Blaise Pascal, Shopenhauer, Albino Forjaz de Sampaio, Walt Whitman, Omar Khayyām⁶⁸, Antero de Quental, João de Deus, Eugênio de Castro, Raimundo Correia, Álvares de Azevedo, Francisco Otaviano de Almeida Rosa, Medeiros e Albuquerque, Vicente de Carvalho, Gonçalves Crespo, Antonio Nobre, Martins Fontes, Olegário Mariano, Ibsen, Leopardi e Christian Hebbel.

Segundo Thiengo (2011, p. 73),

No ensaio “Os poetas e a felicidade”, ao pautar-se pela erudição de comparar todos a todos, Sérgio Buarque deixou de apreender as nuances do que era específico ao Romantismo, ao Simbolismo e mesmo ao Parnasianismo [...].

Não concordamos com a autora. Ocorre que identificar as diferenças entre os poetas a partir da escola literária a qual teriam pertencido não era uma questão de relevo para Sérgio Buarque que, em geral, não se apegava a rótulos nem a “ismos”. No caso destes artigos, ele não estuda os poetas a partir de escolas literárias, mas a partir de disposições individuais coadunadas a correntes de pensamento que estão ou não relacionadas ao meio e ao momento.

segundos e quartos versos de uma estrofe são retomados nos primeiros e terceiros versos da estrofe seguinte.

⁶⁸ Citado no artigo “Os poetas e a Felicidade” (HOLANDA, [1921m] 1996, p. 91) com a grafia “Omar Kayam”. Existem várias grafias: Khayyam, Khayyām, Khayam. O poeta, filósofo e astrólogo persa viveu entre 1048 e 1131.

Segundo Leonel (1982, p. 67), o artigo traz muito mais uma preocupação “[...] com o caráter psicológico do brasileiro [...]”. A questão do nacional e do estrangeiro está aí posta: tenta-se a todo momento examinar se a maneira de os poetas lidarem com a morte está relacionada à cultura em que estão inseridos.

Por isso não cita o Victor Hugo republicano e combatente tão apreciado por nossos românticos, mas um Victor Hugo instrospectivo, de notas mais sombrias e timbres mais melancólicos. Sérgio Buarque menciona “Cadavre”, em que o momento da morte é visto como uma “hora esplêndida”; “Quia pulvis es”, no qual o eu lírico afirma que os mortos são os verdadeiros viventes; e “Ce qui c’est la mort”, que retrata a morte como um nascimento.

Tanto em “O Pantum” (nov. 1920), quanto em “Os poetas e a felicidade” (dez. 1920; jan./fev. 1921), os exemplos colhidos na obra hugoana chamam a atenção para as características românticas louvadas por Sérgio Buarque, visto que todos são retirados das *Contemplations* (HUGO, [1856]1967), em que o poeta resgata o lirismo da juventude. É esse lirismo intimista hugoano que parece interessar a Sérgio Buarque.

Chama a atenção a aproximação entre o poema hugoano “Quia pulvis es” e os dois poemas baudelairianos “La mort des pauvres” e “Le Voyage”, que abordam a morte de modo positivo: ela consola, faz viver e reconforta. Assim, no que se refere ao modo de poetizar a morte, Sérgio Buarque julga que há uma relação mais estreita entre Baudelaire e Hugo do que entre este e um poeta de sua geração como Vigny.

Para o crítico paulista, “[...] não se pode acusar [a Hugo] de enfermo do ‘mal du siècle’ de Vigny [...]” (HOLANDA, [1921m] 1996, p. 91). Este último também está em oposição a todos os poetas luso-brasileiros, que nunca chegaram a ponto de perder, na mocidade, “[...] todas as esperanças, todas as ilusões, como Alfred de Vigny, como Leopardi [...]” (HOLANDA, [1921a] 1996, p. 97).

Sérgio Buarque conclui que, em geral, nossos poetas são otimistas e, por isso, é “[...] um erro colocar-se Otaviano ao lado de Leopardi, o ‘sombre amant de la mort’ de Alfred de Musset” (HOLANDA, [1921b] 1996, p. 100). Ele aproxima os brasileiros – especialmente Otaviano e Raimundo Correia – de Hebbel, apontando para um conformismo em relação às dores da vida e de uma postura otimista que resulta no apego à vida.

Esses são apenas alguns exemplos de como a literatura estrangeira é em geral trazida à crítica de Sérgio Buarque: ela revela aspectos da recepção de obras francesas pelo crítico, o forte teor comparatista de seu pensamento e um raciocínio que não se limita em buscar fontes e influências, mas vê a literatura ocidental como um organismo vivo do qual a literatura brasileira faz parte.

Em meio à vaga nacionalista vivida pelos intelectuais do século XX, era de se esperar que o interesse pela literatura estrangeira provocasse algum incômodo. Sérgio Buarque (1975), um dos primeiros a comentar a obra de James Joyce no Brasil, lembra posteriormente que Gilberto Freyre “[...] zombava dos críticos à sombra das bananeiras cariocas que escreviam sobre o irlandês [...]” e conclui “[...] Eu devia ser um desses críticos [...]”.

O comentário de Gilberto Freyre aponta para um paradoxo que o Brasil vivia nos anos 1920:

[...] no terreno social e político, o país atrasado e novo precisa ser nacionalista, no sentido de preservar e defender sua autonomia e a sua iniciativa; mas no terreno cultural, precisa receber incessantemente as contribuições dos países ricos, que economicamente dominam. Daí uma dialética extremamente complexa que os modernistas brasileiros sentiram e procuraram resolver ao seu modo. É fundamental todo seu movimento de valorização dos temas nacionais, a consciência da mestiçagem, a reabilitação de grupos e valores marginalizados (índio, negro, proletário). Mas, curiosamente, fizeram isto recorrendo aos instrumentos libertadores da vanguarda europeia [...]. (CANDIDO, [1984] 1995, p. 299)

Sob as nossas bananeiras, felizmente Sérgio Buarque foi, como afirma Arnoni Prado (1996a), alguém que fazia “acrobacias intelectuais”: lia García Calderón pensando em Mistral; escutava os poemas de Catulo da Paixão Cearense pensando nas correspondências com o “Lesbos” de Baudelaire e com os pantuns de Leconte de Lisle; associava o metro poético de Fort e de Apollinaire aos versos de Mário, Oswald e Guilherme de Almeida; aproximava Gide de John Donne, de Nietzsche, de Schwob e de Robert Browning⁶⁹; era remetido a Coventry Patmore⁷⁰ ao ler as crônicas de Ribeiro Couto; ligava Alcântara Machado a Valery Larbaud e a Paul Morand.

3.4 LIBERDADE

“Tenho para mim que o único critério possível para estudar um livro, ou um autor, ou uma época literária, é positivamente não se possuir critério algum, quer dizer, um critério único, fixo” (S. B. de Holanda, Enéas Ferraz..., 1922)

O espírito comparatista de Sérgio Buarque é um dos traços que permitem associar seu modo de abordar os textos literários ao fazer crítico dos românticos, na medida em que esta foi uma das maneiras que esses haviam encontrado de estudar as obras sem se pautarem em poéticas, passando assim a estabelecer relações entre as diferentes literaturas no intuito de observarem nelas o belo particular e o sentimento da diversidade.

E não apenas a visada comparatista, mas também o caráter mais livre da crítica buarqueana, de um modo geral, reflete uma atitude “romântica” diante do texto⁷¹. Livre no

⁶⁹ Robert Browning (1812-1889): poeta e dramaturgo inglês.

⁷⁰ Coventry Patmore (1823-1896): poeta inglês.

⁷¹ Segundo Fayolle (1964), a crítica nasceu a partir do momento em que a primeira obra literária foi submetida ao julgamento do seu primeiro público, entretanto, constituiu-se como gênero somente quando a própria literatura se desenvolveu a ponto de tomar consciência de si mesma e de suas formas, quando se multiplicou o público de leitores, cuja opinião e gostos necessitavam ser guiados e

sentido que Molho (1963) considera ao tratar da crítica literária inaugurada com o Romantismo, aquela que ganha nos jornais e nas revistas seu principal meio de expressão e cuja característica mais proeminente é não ter no julgamento seu principal fim, visto que a arte passa a ser vista como expressão particular de uma alma sempre em mutação e sempre diversa⁷².

Nesse sentido, a crítica buarqueana descende da crítica que nasce no início do século XIX, à medida que revela um caráter livre, típico de quem rejeita normas estabelecidas *a priori* e procura compreender o texto nas relações com o contexto ou a partir dos efeitos proporcionados pela sua estrutura. Aliás, por diversas vezes, o crítico reflete sobre quais seriam os objetivos da crítica literária, sobre a postura do crítico frente ao texto, sobre os critérios para a abordagem de uma obra, e até mesmo para o seu julgamento, mesmo não acreditando em critérios fixos.

Comparar “Um Centenário” (jul. 1920) a outros textos do período permite estudar o perfil desta crítica, que nem sempre se vale dos mesmos parâmetros para abordar uma obra. No texto de 1920, elogia a obra de Joaquim Manuel de Macedo, autor que surge como o “[...] verdadeiro fundador do romance nacional [...]” (HOLANDA, [1920e] 1996, p. 57). Os critérios usados para inserir o autor entre os grandes autores da literatura nacional não são os mesmos usados para outras análises, nem o elogio de Manuel de Macedo significa que Sérgio Buarque fosse algum defensor perene do Romantismo.

interpretados. E isso só começa a se delinear a partir do século XVI. Isto é, sempre houve quem, dotado de um espírito crítico, se debruçasse sobre as obras literárias. Contudo, no século XIX, a crítica vira uma profissão e, mais que isso, um gênero literário (MOLHO, 1963).

⁷² Moreau indica o quanto a crítica francesa, a partir do contato com os alemães na passagem do século XVIII ao XIX, transforma-se, de modo a abolir as poéticas que limitassem a criação literária: “Du moins la nouvelle Allemagne ajoute aux lumières qui nous venaient du Nord une école de critiques et de théoriciens qui ont, sur tous les sujets, un système: critique positive, bien différente de cette critique négative qui, en France, n’a jamais décidé que de ce qu’il ne faut pas faire. Une critique qui admire, enfin, et qui libère! [...] Surtout une critique relativiste qui comprene, en se plaçant aux points de vue des peuples et de l’histoire; une critique d’historiens et de voyageurs [...]” (MOREAU, 1960, p. 90).

Sérgio Buarque lembra que seus romances foram muito lidos no século XIX e o compara a Ponson du Terrail, escritor francês de romances-folhetins⁷³. Ele evoca *Des Réputations Littéraires*⁷⁴ (STAPFER, 1893), no qual Paul Stapfer afirma que Ponson du Terrail, tendo apelo popular, era mais conhecido pelos franceses que Flaubert, mais conhecido entre os literatos que compartilhavam de suas ideias estéticas do que pelo público afeito às fórmulas folhetinescas.

Sérgio Buarque enfatiza o alcance de público de Manuel de Macedo e de Ponson du Terrail. O tom elogioso do artigo demonstra que o crítico apela para a popularidade no intuito de homenagear o autor brasileiro no centenário de sua morte e que não há qualquer reprovação ao romance-folhetim ou ao romance romântico.

Contudo, é necessário sublinhar, o alcance de público não costuma servir de baliza para Sérgio Buarque, nem o Romantismo será sua escola literária de preferência, haja vista exemplos em que aborda autores românticos, manifestando uma opinião diferente do que no artigo sobre Manuel de Macedo.

Arnoni Prado (1996a, p. 22) observa que leitura do nosso Romantismo em “Originalidade Literária” (abr. 1920) revela um crítico “[...] insatisfeito com o indianismo artificioso de Alencar e de Gonçalves Dias [...] a ponto de fazer blague da vocação poética de Gonçalves de Magalhães [...]”.

É também o caso de “O Futurismo Paulista” (dez. 1921), onde afirma: “[...] o século XIX, excetuados os últimos anos, os da reação simbolista, foi de uma esterilidade rara [...] há muito já caíram em descrédito os Anthonys [...]”. Com a expressão “os Anthonys”, nome do

⁷³ A recepção na França e no Brasil de Ponson du Terrail, bem como de outros autores de romances folhetinescos, é retratada no precioso livro de Marlyse Meyer, *Folhetim* (MEYER, 2005).

⁷⁴ Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63198r>>. Acesso em: 10 set. 2013.

personagem que dá título ao drama *Antony* (DUMAS, [1831] 1930), ele ataca toda uma série de personagens construídos à maneira dos românticos.

Em “Uma Poetisa de Dezesesseis Anos” (jan. 1922), Lamartine e Musset são tidos como exemplos de uma literatura já envelhecida. Sérgio Buarque louva os futuristas e insiste no atraso do gosto brasileiro em relação à Europa, esta já preparava terreno para as vanguardas do século XX quando no Brasil “[...] os nossos ainda morriam de amores por Lamartine e Musset [...]” (HOLANDA, [1922a] 1996, p. 137).

Em textos como esses, fica clara a posição do crítico, em breve um klaxista, acerca de obras que considerava ultrapassadas: ele renegava o sentimentalismo lírico dos românticos; seu gosto pendia para as literaturas mais modernas e vanguardistas. Em geral, o que os modernistas criticavam em poetas românticos era o exagero nas notas melosas, assim como criticavam o excesso de objetivismo dos realistas e naturalistas.

A respeito dos critérios para o julgamento de uma obra, vale ler “Enéas Ferraz – *História de João Crispim*” (mar. 1922):

[...] Essa ideia [a de não se possuir um critério fixo para se estudar uma obra] opõe-se à da sujeição do autor, em geral, às regras preestabelecidas pelos críticos e por estes julgadas infalíveis e necessárias. É que o crítico na maioria dos casos e de um modo geral está naturalmente em posição inferior à do autor. Os zoilos, porém, não se conformam com isso, achando que os autores é que se devem amoldar a seus pontos de vista, geralmente estreitos, às suas ideias absurdas, aos seus preconceitos idiotas, às suas regrinhas, aos seus *parti-pris*, às suas burrices em suma... O dever de um crítico é emitir um juízo imparcial sem se preocupar com o fato da obra estar ou não de acordo com o seu modo de ver [...]. (HOLANDA, [1922] 1996a, p. 145)

No excerto, ele refuta uma crítica que impnha modelos para a criação e Max Nordau aparece como exemplo de um doutrinário extremo, “maníaco”. Para ele, o crítico “deve emitir um juízo imparcial” sobre uma obra, libertando-se de qualquer regra que tente limitar o autor. Contudo, neste mesmo artigo, ao declarar esgotada a estética realista, não foge ao fato

de que uma crítica nasce de uma apreciação individual, que parte sempre dos pressupostos estéticos e ideológicos de um sujeito.

Isto é, a subjetividade não está apenas no processo de construção da obra, mas também na recepção crítica e, portanto, a imparcialidade no sentido de uma crítica fria e puramente analítica não condiz com a postura de um crítico que é herdeiro da tradição romântica. Ora, “[...] um crítico formado por determinado ambiente (todos os somos) nunca será capaz de superá-lo de um modo absoluto [...]” (MILLIET, [1945] 1981, p. 10).

O próprio Sérgio Buarque sabe disso e, como para se do fato de que não faça, talvez porque seu espírito não permita, a crítica imparcial que um “verdadeiro crítico” deveria realizar, afirma: “[...] porquanto não sou doutrinário, e nunca fui crítico [...]” (HOLANDA, [1922] 1996a, p. 146). De fato, ele nunca quis ser doutrinário, nem se propôs a escrever poéticas, entretanto, não propôs uma crítica do meio termo: nunca se furtou a manifestar suas opiniões, que estavam calcadas em convicções suas sobre o que viria a ser uma boa literatura.

Para Sérgio, são ineficientes as poéticas, teorias e as metodologias de análise quando falta ao crítico sensibilidade. O que lembra Milliet ([1945] 1981, p. 9), que diz: “[...] Nem tudo se aprende pela inteligência quando a inteligência é apenas lógica, fria. Cabe ao crítico, nesses casos, sentir para esclarecer”. É nesse sentido que Milliet celebra a crítica buarqueana:

[...] Alguns escritores que fizeram crítica ocasionalmente, sem serem profissionais, como Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Roberto Alvim Correia e outros, ainda são lembrados e apontados como expoentes de nossa crítica, exatamente porque a par de uma inteligência aguda da literatura tiveram uma sensibilidade fora do comum [...]. (MILLIET, [1945] 1981, p. 9)

Ainda em “Enéas Ferraz – *História de João Crispim*” (mar. 1922), chama a atenção quando afirma: “[...] Eu prefiro francamente o atrabiliário Leon Bloy ao imbecil René Doumic [...]” (HOLANDA, [1922] 1996a, p. 145). A passagem é significativa por revelar a crítica com a qual ele tinha mais proximidade naquele momento: uma crítica enfática como a

de Bloy, apesar de ter, em “O Fausto” (dez. 1920), incluído Doumic no rol de grandes pensadores.

Pensar no espírito de liberdade que move a crítica buarquiana conduz à reflexão sobre questões centrais que subjazem a toda a crítica literária: qual seria a sua função num universo em que regras para a criação artística se dissolveram? Que balizas, critérios e instrumentos podem ser utilizados num tempo em que poéticas caíram em desuso?

Nas palavras de Milliet:

[...] A crítica antiga possuía critérios de medição; podia dar notas. Verificava a riqueza da rima, esse exercício divertido, contava as sílabas, buscava a perfeição da cesura, observava a marcação do ritmo e decidia: certo, errado, excelente. Hoje esses critérios não valem mais e a crítica tem que esmiuçar, analisar, penetrar para compreender porque um verso se impõe com todo seu mistério, com toda a sua emoção. Antes a roupagem bonita induzia a um juízo falso acerca do corpo escondido e mal permitia adivinhar a alma. [...] Hoje a concepção mudou [...]. (MILLIET, [1945] 1981, p. 157)

A posição do crítico moderno é bastante complexa: ele acredita numa crítica livre, que não se atém a critérios pré-estabelecidos, contudo, está na condição de alguém que deve julgar e emitir uma opinião e, para tanto, deve estabelecer critérios.

Uma das soluções possíveis para resolver tal impasse é se pautar nas impressões deixadas pelas obras, recurso explorado por críticos lidos por Sérgio Buarque, como Faguet e Anatole France. E parece que, pelo menos em alguns momentos, essas leituras encontram ecos na crítica buarquiana. São ecos longínquos: Anatole France era um modelo intelectual para aquela geração, mas Sérgio Buarque está longe de ser um anatóliano.

Ao lado de Anatole France, Taine constituía um modelo para Sérgio Buarque. Contudo, a subserviência intelectual e o dogma nunca vingaram no seu pensamento e, portanto, ele não pode ser considerado um dos seguidores de Taine no Brasil, assunto para o próximo capítulo.

A respeito de sua postura frente às correntes críticas nos anos 1940 e 1950, Camilo (2008-2009) constata que ele acompanhou de perto a chegada do *new criticism* e, demonstrando um elevado grau de atualização em relação às questões críticas da época, participou das discussões em torno da vaga formalista que ora tendia a determinar o modo de se fazer leitura literária no país. Sem aderir a qualquer movimento, debateu várias tendências apontando nelas impasses e limitações. O autor afirma o caráter independente da crítica buarqueana ao contrariar extremismos críticos, fossem eles biográficos, sociohistóricos, formalistas, marxistas, sociológicos ou psicológicos.

O que cabe aqui destacar é seu trânsito por diversas correntes críticas, em busca de se perfazer como crítico literário, sinal de um espírito crítico e livre que dialoga ativamente com ideias e autores, permitindo-se inclusive discordar deles, caso de Taine, Gener e Nordau, que, segundo Arnoni Prado (1996a, p. 23), “[...] cativavam a imaginação de autores tão diferentes quanto Graça Aranha, João do Rio e Elísio de Carvalho [...]”. E caso de muitos outros, haja vista a polêmica suscitada com a publicação de “O lado oposto e outros lados” (out. 1926).

Aí está mais um traço marcante da personalidade de Sérgio Buarque que dá à sua crítica o caráter de uma busca constante de liberdade, seja para avaliar uma obra tendo critérios fluidos e pessoais, seja para questionar os caminhos tomados por parte do grupo de modernistas, como fez em outubro de 1926, ainda que isso significasse o rompimento com os autores de quem discordava.

No meio intelectual brasileiro à época, o fruto da discordância seria o rompimento. Tarefa difícil a do crítico, cujo papel esperado é o de manifestar seu julgamento e a sua opinião, num ambiente intelectual avesso a embates. É Mário de Andrade que pergunta, quase duas décadas depois: “[...] Aliás, será que em algum momento da crítica conservamos nossa inteira liberdade? [...]” (ANDRADE, [1939b] 1993, p. 32).

Sergio Milliet, a seu turno, constata:

[...] ninguém lhe premeia a imparcialidade nem lhe aprecia o julgamento, porquanto ninguém de bom grado aceita a autoridade de outrem. E ocorre então esse paradoxo de se exigir do crítico um juízo somente acatado quando favorável aos desejos e esperanças do criticado. (MILLIET, [1945] 1981)

Sérgio Buarque sentiu isso na pele quando, em *Estética*, “[...] se dispôs a não se preocupar tanto com os melindres pessoais e a fazer críticas sinceras [...]” (LEONEL, 1984, p. 54). Sobre isso, vale ler a entrevista que Prudente de Moraes, neto, concedeu a Maria Célia de Moraes Leonel, em que afirma que pensara poder fazer crítica sincera e “com vigor” às obras do movimento, mas suas críticas não foram aceitas (MORAES NETO, 1976, p. 185).

Contudo, mais do que ser aceita, a crítica buarqueana tinha o propósito de permanecer crítica, isto é, livre, sensível, autônoma e corajosa para assumir um posicionamento frente ao texto literário.

4 OUTRAS RESSONÂNCIAS DO SÉCULO XIX

“[...] o desprezo de alguns modernistas exaltados pelo século XIX, além de um atestado de ignorância constitui a prova evidente de sua impotência criadora. É esse desprezo a extensão de um ressentimento, de uma revolta contra os antepassados imediatos [...]”. (S. Milliet, Diário crítico, 1945)

No capítulo anterior, analisamos a presença do Romantismo francês na crítica literária buarqueana dos anos 1920, identificando os escritores citados, os temas enfocados e a sua forma de abordagem das obras. Neste capítulo, o foco recairá sobre obras, autores e críticos franceses do século XIX pertencentes ao Realismo, ao Naturalismo, ao Simbolismo e ao Parnasianismo.

Especialmente neste período, a crítica de Sérgio estabelece constante diálogo com autores franceses do século precedente, sendo que alguns deles eram vistos como velharias do campo literário, outros eram tidos como princípio das transformações que culminariam nas literaturas vanguardistas do início do século XX. Creio que estudar a maneira como ele avaliava as correntes crítico-literárias pode fornecer elementos para compreender a formação de seu gosto em matéria de literatura e sua formação como crítico.

O caráter intuitivo de sua crítica o aproxima dos críticos românticos que pretenderam romper com a prática de se julgar uma obra a partir de modelos pré-estabelecidos e passaram a lidar com a subjetividade do autor e a do crítico. Contudo, Sérgio não faz uma crítica puramente intuitiva. Ao contrário, desde o princípio, está preocupado com sua função e métodos.

Em suas reflexões sobre literatura, é possível depreender interlocuções com a crítica de viés biográfico e com a crítica de matriz sociológica, revelando que além de características

românticas (com todas as contradições que o adjetivo possa comportar), sua crítica preserva uma tendência objetiva e até cientificista (no sentido de não se limitar à intuição ou às impressões e procurar noções mais objetivas para a análise).

É evidente que não se pode estabelecer uma oposição entre uma crítica romântica e uma crítica “objetiva”. É preciso lembrar que o embrião da crítica cientificista que vingou nos últimos decênios do século XIX, e que adentrou o século XX, já estava em românticos como Mme de Staël, Sainte-Beuve e Hugo, à medida que postularam a ligação entre literatura, meio, momento histórico e personalidade do autor.

Assim, nas análises de Sérgio Buarque de Holanda, quando este procura estabelecer relações dessa natureza, buscando compreender uma obra a partir dos fatores externos que teriam determinado sua produção, não se liga apenas às leituras de Taine, mas também à própria crítica romântica que, sob a égide da liberdade e do relativismo, procurou estudar a obra em relação às condições de sua produção.

Sérgio Buarque lança mão de uma tradição que remonta à crítica do século XIX, pelo caráter livre, por pressupor a subjetividade, por associar texto e contexto e por refletir sobre critérios de julgamento. Diante desta perspectiva, este capítulo estará voltado à análise dos traços da crítica buarqueana que podem ser associados a correntes estéticas e críticas franceses do século anterior.

4.1 REALISMO E NATURALISMO

“[...] quero aceitar a realidade cotidiana tal como é, embora pense que ela vale principalmente pelo que contém de promessa [...]” (S. Buarque de Holanda, Carta a Mário de Andrade, 1925)

Qual teria sido a importância dada por um crítico-historiador, ou um historiador-crítico, como foi Sérgio Buarque, à relação da literatura com o contexto histórico e social?

É de se imaginar que um historiador que também é crítico literário (ainda que tenha atuado como crítico literário antes de enveredar pela História) preconize uma literatura ligada aos fatos sociohistóricos; que este crítico literário prefira obras realistas e naturalistas, autores como Balzac e Zola, a partir das quais se pode vislumbrar a sociedade da época, e talvez encarar tais textos como registros históricos de um determinado tempo.

Entretanto, a maneira de este crítico com alma de historiador (ou vice-versa) compreender as relações entre arte e sociedade é mais complexa do que se pode supor a um primeiro e ingênuo olhar. E o fato de aderir ao Surrealismo, nos anos 1920, indica que seu gosto particular não se volta a uma literatura que pretende se afirmar como “espelho da sociedade” ou “análise da condição humana”.

Sérgio não nega as ligações entre texto e contexto, mas prega a liberdade da linguagem literária e da arte, de modo que a literatura não se confunda com a História, com a Antropologia, com a Sociologia e áreas afins. Arnoni Prado (1996a, p. 31) toca neste assunto do seguinte modo: “[...] para Sérgio, conquanto autônoma, a linguagem da ficção sempre tem a ganhar quando combinada com os estratos históricos que a circundam [...]”.

Para afirmá-lo, Arnoni Prado refere-se a “Notas sobre o Romance” (fev. 1941), em que Sérgio Buarque tece algumas considerações sobre o romance do XIX e sobre o cenário do

romance nacional à época a partir da análise de Afrânio Coutinho acerca do mundo de Machado de Assis, onde os personagens não são retratados em relação ao seu trabalho.

Segundo Coutinho, Machado de Assis, assim como Dostoievski, não traz aos seus romances a “região mediana” formada pela massa de homens que precisam trabalhar, isto é, raramente foca seus romances nos “[...] homens [que] não se explicam tanto pelos seus impulsos, suas ideias, suas inquietações, como por sua vida exterior, sua habitação, seus trastes, seus negócios, seus gestos, sua linguagem” (HOLANDA, [1941a] 1996, p. 318).

O contraponto é Zola, para quem o homem é “resultado” de um contexto social e, portanto, para descrevê-lo é preciso compreender o seu entorno. Ao contrário de Machado e de Dostoievski, na obra de Zola, é retratado o trabalho humano, de modo que o indivíduo passa a ser concebido e interpretado por meio daquilo que Sérgio Buarque chama de vida exterior (habitação, vestuário, modos e linguagem).

Para ele, as notas de Zola usadas para compor *L'Assommoir* deixam ver “[...] o sentido verdadeiro do esforço criador de Zola, unicamente atento aos aspectos exteriores, pitorescos, da existência e preocupado em recolher copiosos documentos de observação direta [...]” (HOLANDA, [1941a] 1996, p. 319). Sérgio Buarque reconhece o trabalho minucioso de Zola na construção de seus romances, no sentido de observar a realidade que se quer reproduzir a fim de ser-lhe fiel. Entretanto, ressalta-se que ele estava focado nos “aspectos exteriores”, visto que procurava analisar o homem moldado pela realidade circundante.

Os leitores que acompanham a crítica de Sérgio Buarque desde seus primeiros passos saberão que reconhecer o esforço criador de Zola não implica em elegê-lo como uma preferência particular do crítico. Pelo contrário, ele sempre apreciou os romances em que aspectos psicológicos do homem fossem explorados, sem o peso dado à hereditariedade e ao contexto histórico-social dado pelos naturalistas.

Ele mesmo pondera sobre isso neste artigo ao afirmar que: “[...] O romance não nasceu para copiar toda a vida. Como qualquer criação artística ele impõe artifício, quer dizer, simplificação e escolha” (HOLANDA, [1941a] 1996, p. 320). Claro que, ao dizer que o romance não nasceu para copiar “toda” a vida, está admitindo que o romance copie uma parte dela. E esta opinião não é a de um surrealista convicto.

Estas são ponderações do crítico maduro. Nos anos 1920, o diálogo que estabelece com tais vertentes da literatura tem outro tom e outro aspecto. É certo que todos esses autores sempre foram referências a partir das quais Sérgio Buarque analisava o que surgiu depois, mas também é certo que, ao passo que se engajava no Modernismo, sua pena tornava-se cada vez mais ácida ao tratar dos realistas e naturalistas.

Zola, por exemplo, surge pela primeira vez num texto de junho de 1921 sobre Vargas Vila, que era admirador do naturalista francês. Aponta Sérgio:

Vargas Vila é o tipo de escritor combativo; em todas as suas obras se notam resquícios de sua vida de combate. Se dele não se pode dizer que todas as suas obras são panfletos [...], não se pode negar que em todas há um fim a atingir. Seus próprios romances e novelas, como os de Zola, pugnam por um ideal que transparece desde as primeiras páginas da obra. (HOLANDA, [1920c] 1996, p. 53)

A passagem em si não explicita uma opinião exata de Sérgio Buarque sobre Zola, porque não é seu objetivo discorrer sobre tal autor. Mas é possível observar que não se exalta, nem se condena o fato de Vargas Vila, assim como Zola, revelar em sua obra um fim a ser atingido, um teor propagandístico e combativo em virtude de um ideal.

O tom do artigo como um todo é elogioso em relação a Vargas Vila e, ao aproximá-lo de Zola, o propósito é o de enaltecer sua figura entre os latino-americanos. Neste sentido, o excerto indica que Zola era considerado um grande nome da literatura ocidental, e ser comparado a ele fazia com que o escritor colombiano compartilhasse de sua grandeza por meio de uma característica comum em suas obras.

Em “Um Centenário” (jul. 1920), Sérgio Buarque trata da obra de Joaquim Manoel de Macedo e, em determinado momento, toca no nome de Flaubert, citando *Des Réputations Littéraires*, em que Paul Stapfer (1893) afirma que Ponson du Terrail era imensamente mais conhecido que na França do final do século XIX que o autor de *Madame Bovary*:

[...] Refere Paul Stapfer que tendo este romancista [du Terrail] feito uma aposta com Aureliano Scholl sobre quem era o escritor francês mais apreciado do povo, du Terrail saiu vencedor. Em todas as aldeias e vilas que de acordo com a resposta percorreram juntos, seu nome era apreciado por todos, enquanto o de Flaubert era conhecido apenas de diminuto número de letrados. (HOLANDA, [1920e] 1996, p. 59)

Sérgio usa a comparação que Paul Stapfer estabeleceu entre a popularidade de Flaubert e du Terrail para localizar a obra do autor de *A Moreninha* na história da literatura brasileira do século anterior, ou seja, para afirmar o mérito deste ter sido popular, imensamente lido assim como Ponson du Terrail fora na França e, portanto, um dos fundadores do romance nacional.

A comparação entre o alcance da literatura de Flaubert e Ponson du Terrail não soa como um elogio deflagrado a Flaubert, mas há nela o reconhecimento de seu lugar como um grande autor da literatura francesa, visto que pressupõe haver enorme mérito em ser mais lido que Flaubert. E ao trazer tal comparação para sua crítica, Sérgio Buarque sanciona as ideias de Paul Stapfer, perpetuando a fama de grande autor que Flaubert gozava em nosso país.

Em “Um Livro Útil” (set. 1920), aparecem Eça de Queiroz, Balzac e Flaubert, numa passagem muito breve em que critica o livro de Marques da Cruz, *Português Prático* (CRUZ, 1920). Sua ideia é apresentar certas limitações da obra e, para tanto, começa pela figura física do autor: “Entre os tipos dignos de figurar na longa galeria que nos deixaram Balzac, Flaubert e Eça de Queiroz, ficaria bem o antigo professor de gorrinho e palmatória [...]” (HOLANDA, [1920h] 1996, p. 66).

No intuito de marcar as posições obsoletas de Marques da Cruz, Sérgio Buarque o descreve como um professor antigo: risível, de ideias curtas, de cabelos brancos, óculos e, para completar o quadro, que trata de um assunto tão antigo quanto sua pessoa, isto é, a gramática – algo útil, segundo o crítico, mas antigo.

Interessa-nos sobretudo observar que este professor antigo bem poderia, afirma Sérgio, ser um personagem de Eça, de Flaubert ou de Balzac. Assim, ele associa a literatura desses autores a algo já envelhecido. Está claro que não existe uma crítica aos autores realistas aqui, nem uma opinião direta a respeito dessa escola literária, mas há uma percepção de que esses autores trazem tipos velhos ou de que pertencem a um mundo que já não existe.

Um artigo interessante para se pensar a relação da crítica buarqueana com o Realismo e com Naturalismo francês é “A decadência do Romance” (mar.1921). Nele, afirma-se que o sucesso do conto em terras brasileiras se deve à má influência da cultura norte-americana, que incutiria em nós a valorização do rápido e do fácil. Assim sendo, a preferência pelo conto indicaria que aquele público era afeito a leituras menos trabalhosas.

Para Sérgio Buarque, neste texto, o romance é superior ao conto. Por isso, conclama seus leitores a lutarem pela preservação da forma que fizera a “glória da literatura do século passado” e a refutarem esta nova tendência que começava a vingar, esta verdadeira “praga”, fruto do realismo e da necessidade moderna de criar uma literatura leve, curta, amena.

Guy de Maupassant – que é francês – seria o responsável por disseminar entre nossos jovens essa moda nefasta. E note-se que a crítica a Maupassant não está no fato de que seja um naturalista, não é o realismo ou o naturalismo de suas obras que ora incomodam Sérgio Buarque, mas o fato de que seja um contista e não um romancista.

Ele lamenta que “[...] os Zolas de hoje não mais podem dizer que o romance tornou-se a *ferramenta do século, a grande investigação sobre o homem*, como o diziam vinte anos

atrás [...]” (HOLANDA, [1921c] 1996, p. 106). No contexto em que tal assertiva surge, configura-se como um elogio ao romance naturalista à moda de Zola (e ao romance realista à moda de Balzac), isto é, o romance que pretende ser um retrato ou uma análise do homem e da sociedade.

Este artigo revela o quanto, neste período, o romance realista do século XIX ainda era modelo de boa literatura. Segundo Thiengo:

O artigo “A decadência do romance” constitui um dos últimos acordes de passadismo no pensamento de Sérgio Buarque. Agrupado aos seus predecessores, sinaliza a predileção pelas tradições, o rechaço às mudanças e inovações. Nele o crítico, numa postura antiamericana comum à época, lamentava que a emergência do conto, associado à rapidez da imprensa e às exigências da vida moderna, estivesse destruindo o romance. (THIENGO, 2011, p. 53)

Pouquíssimo tempo depois de, em “A decadência do romance” (mar. 1921), ter defendido o romance do século XIX, Sérgio Buarque publica “O gênio do século” (set. 1921), em que afirma preferir a originalidade e a esquisitice das correntes finisseculares ao Romantismo e ao “grupo de Médan com toda a enorme procissão dos Rougon-Macquart e dos adultérios” (HOLANDA, [1921d] 1996, p. 108).

Neste momento, já se observa mais claramente a adesão às correntes vanguardistas do século XX e já se ouve com mais vigor uma voz de rompimento com o Realismo e o Naturalismo: “[...] Resta combater toda sorte de imbecibilidades que continuam a infestar a Arte Moderna, como sejam o realismo, o naturalismo, o vulgarismo, o pedantismo [...]” (HOLANDA, [1921d] 1996, p. 112).

É pensando em textos como estes que Thiengo (2011, p. 53) faz referência a “[...] textos demolidores sobre a literatura oitocentista [...]” que Sérgio Buarque escrevera no período em que esteve empolgado com as ideias modernistas.

Em “Plágios e plagiários” (set. 1921), os naturalistas franceses somam-se a outros autores de vários períodos e escolas numa rede de autores que plagiaram, imitaram, inspiraram-se em outros e que produziram e reproduziram lugares comuns:

[...] O interessante é que os inovadores inimigos de lugares-comuns, naturalistas, parnasianos, simbolistas, decadentes e místicos, se deram dos antigos, abriram mão de uma chusma de novos. Diversos, mesmo, sob outras formas, repetiram alguns já bastante estafados. Zola, então, foi neste ponto um pródigo [...]. (HOLANDA, [1921f] 1996, p. 125)

Embora o objetivo do texto seja o de defender autores que tenham se apropriado de ideias correntes e, portanto, incluir Zola no rol dos que reproduzem fórmulas conhecidas do público não tenha o propósito de atacá-lo, isto não deixa de tirá-lo do pedestal erigido com base no ideal romântico de originalidade e genialidade. Ou seja, Zola era reconhecido como um grande autor, mas não pela originalidade de sua obra.

Em “O futurismo paulista” (dez. 1921), o tom combativo se intensifica contra as correntes do século XIX:

Sob o ponto de vista artístico e sobretudo literário, o século XIX, excetuados os últimos anos, os da reação simbolista, foi de uma esterilidade rara. A ilusão de seu fulgor durará enquanto durarem os passadistas, o que quer dizer em menos palavras que durará pouco. Contudo, entre aqueles mesmo, há muito já caíram em descrédito os Anthonys e as Margarida Gauthier. Dentro em breve quem se lembrará ainda dos Rougon Macquart? Passarão para o domínio da paleontologia. (HOLANDA, [1921g] 1996, p. 131)

Sérgio Buarque ataca com virulência o estilo do drama *Anthony* ([1831] 1930), de Dumas pai, os personagens de *La Dame aux Camélias* ([1852] 2013), de Dumas filho, e os Rougon Macquart, criação de Zola. Na crítica a tais correntes e autores, configura-se mais nitidamente sua aversão.

Ao ler os ataques aos realistas e, mais contundentemente, aos naturalistas, com destaque para Zola, não se deve esquecer que Sérgio Buarque foi leitor de Léon Bloy, que nos seguintes termos se referia ao naturalista:

très-humblement et très-douloureusement, d'avoir, en 1889, le 21 janvier, publié au *Gil Blas*, un article sot où je prostituais le nom d'« Antée » à Émile Zola, supposant une grandeur — matérielle seulement, il est vrai, — à cet avorton.

C'était trop, mille fois, je le confesse et mon repentir est sincère.

Sans doute, l'ignominie excessive des dernières œuvres n'avait pas encore éclaté. Mais n'était-ce pas assez des antérieures ordures ?

Pour tout dire, je suis d'autant moins excusable que je ménageais ainsi, *pour la première et dernière fois*, une situation fort précaire au journal immonde qui m'employait.

Que cela soit dit enfin pour que les confrères excellents, qui passent leur vie sur le trottoir, sachent à quel point je suis leur semblable.

Le rôle de l'Âne dans *Les Animaux malades de la peste* me plaît fort et je m'y prête volontiers.

Peut-être aussi obtiendrai-je, par ce moyen, le silence de quelques amis redoutables qui ne laissent échapper aucune occasion de me rappeler, avec de cuisants éloges, cette aventure qui me déshonore. (BLOY, 1900)

Na formação do gosto de Sérgio Buarque e na acidez das críticas ao naturalismo podem ser identificados reflexos das leituras de Bloy. Entretanto, perto das críticas de Bloy a Zola, os textos de Sérgio parecem comedidos, porque não há neles o exagero colérico que a muitos pode ser prova de desrespeito e despeito rancoroso. Vale ressaltar que, em 1912, Marinetti inseria Zola entre os precursores do futurismo (TELES, 2009). Sérgio Buarque não: nisso estão implícitas as afinidades com vários dos artistas que encabeçaram o Movimento Modernista brasileiro, para quem, segundo Monteiro (2012b, p. 178), Zola era uma “besta negra”.

O modo como Sérgio Buarque enxerga o Realismo também está declarado em “Manuel Bandeira” (fev. 1922). O crítico afirma que apenas modernamente foi compreendido o princípio da Arte pela Arte, de Théophile Gautier, expresso na frase de Flaubert: “Um belo

verso que nada significa é inferior a um verso menos belo que significa alguma coisa” (HOLANDA, [1922b] 1996, p. 141).

Da maneira como está transcrito, faz parecer que Flaubert valoriza o verso que tem significado, em detrimento da beleza de sua composição, contrariando a máxima de T. Gautier. Na verdade, Flaubert sanciona os preceitos de Gautier e prefere um verso belo que nada signifique a um verso que transmita uma ideia. Por mais que possa soar estranho algo do tipo saindo da boca de um escritor realista, Maxime du Camp afirma que ele costumava repetir:

Ce que l'on dit n'est rien, la façon dont on dit c'est tout; une oeuvre d'art qui cherche à prouver quelque chose est nulle par cela seul; un beau vers qui ne signifie rien est supérieur à un vers aussi beau qui signifie quelque chose: hors de la forme, point de salut; quel que soit le sujet d'un livre, il est bon s'il permet de parler une belle langue. (CAMP, 2002, p. 26)

Ao afirmar que os artistas modernos compreenderam as propostas de Gautier e de Flaubert, Sérgio Buarque liga tanto o Romantismo, como o Realismo francês à arte moderna do século XX, encontrando nessas correntes aspectos já presentes na literatura do século anterior. Diga-se, uma arte que propõe buscar o belo, a diversão, o estético e a efusão lírica, sem preocupações educativas ou científicas. É isso que o crítico brasileiro admira em Flaubert.

Contudo, tal ligação entre as correntes vanguardistas do século XX e as escolas do século XIX estabelecida neste texto será negada cerca de um ano depois, em “Os ‘futuristas’ de São Paulo”, quando Sérgio Buarque declara:

Não se imagine que o atual movimento modernista que lá [em São Paulo] se dá é uma continuação ou o resultado de uma evolução dos movimentos anteriores [...] Nenhuma ligação existe entre os chamados ‘futuristas’ de São Paulo e os seus avós parnasianos e naturalistas. (HOLANDA, [1923] 1996, p. 163)

Parece que, neste momento, o crítico quer afastar o modernismo paulista de qualquer aproximação com as estéticas nascidas no século XIX que ele condena, o parnasianismo e o naturalismo.

Na década de 1920, o que Sérgio Buarque criticava no Realismo, e por extensão no Naturalismo (não há para ele uma distinção exata entre as duas correntes), era sua essência estética, isto é, o compromisso com a realidade. Na resenha “Enéas Ferraz – *História de João Crispim*” (mar. 1922), mesmo tendo elogiado o romance que saía da “mesmice” dos livros de mesmo gênero publicados na época, ele condena o viés realista:

[...] não me seduz o processo adotado por Ferraz na composição de seu romance. Acho o realismo uma maneira falha e destinada a desaparecer em pouco. Creio perfeitamente razoável a pergunta dos expressionistas alemães: a verdade está aqui: para que repeti-la?

E. Ferraz é um artista confessado: adota ainda a teoria já batidíssima do romance experimental. (HOLANDA, [1922] 1996a, p. 146)

Tais palavras mostram que, nessa fase, Sérgio Buarque não valorizava o Realismo nem o Naturalismo e já estava convencido dos ideais da arte futurista e das correntes vanguardistas do século XX, que se desvinculavam cada vez mais da realidade.

Depois, é a vez de Ribeiro Couto receber críticas pelo fato de sua obra poder ser associada ao estilo realista. E, de fato, há em seus contos referências aos realistas franceses como Balzac, Flaubert e Maupassant, como afirma Neves (2012). Mas isso não impede que o crítico o considere um dos maiores contistas daquele tempo: aponta o apego ao “quotidianismo”, um olhar estreito sobre a realidade e sobre a humanidade, a presença de personagens previsíveis, e conclui:

O autor de *A casa do gato cinzento* é portanto um realista. Reduz tudo a seu termo médio, o que em todo caso não deixa de ser uma deformação. O seu realismo não é, porém, o realismo anti-higiênico de Zola e da escola de Medan; mas o realismo fino e aristocrático de Jean de Tinan, de Marcel Proust e de Max Jacob. (HOLANDA, [1922e] 1996, p. 150)

Assim, ele estabelece uma diferenciação entre dois realismos: o de Zola e o de Proust. O primeiro é anti-higiênico e o segundo, fino. E, dessa forma, assume mais uma vez sua preferência por uma literatura mais moderna, do final do século XIX e do início do século XX, representada por Proust, Tinan e Max Jacob.

Já mais distante das discussões modernistas, no ano de 1941, lança uma crítica ao romance de Gilberto Amado, *Inocentes e Culpados* (1914), relançado pela José Olympio naquele ano. Para o crítico, a ligação da obra às estéticas do final do XIX, como o Naturalismo e o romance experimental, tem efeito desconcertante. Quando pensa na composição dos personagens, avalia: “[...] não é difícil vislumbrar nesse processo a psicologia tantas vezes falha e convencional de um Balzac ou de um Eça de Queirós” (HOLANDA, [1941d] 1996, p. 333).

O elogio à obra vem quando o autor se afasta dos realistas do XIX, quando não se prende a descrições minuciosas, que lhe soam prolixas. Mesmo assim, pondera Sérgio, os personagens não ganham autonomia, nem surpreendem, suas ações são limitadas, de maneira que se aproximam das formas do romance tradicional, contrariando o gosto dos leitores modernos.

Thiengo (2011, p. 85) frisa que a “[...] reconciliação com o realismo só viria a se dar muito depois, já na década de 1950, quando entra em contato com a obra de Erich Auerbach [...]”. Os textos dessa época revelam um interesse particular pela história do romance, pelo desenvolvimento deste gênero em relação à época, ao contexto e aos autores que se destacaram neste tipo de escrita.

Deste modo, passa a revisitar o Realismo Francês e lança artigos dedicados à literatura francesa – como “A Casa de Balzac” (jun. 1949), “O Sentido Universal da Literatura Francesa – I” (jul. 1949) e “O sentido universal da literatura francesa – II” (jul.

1949). No primeiro, reconhece que já não é aquele crítico do início do século, revelando uma nova perspectiva sobre autores e obras do período.

No artigo “Simbolismo e Realismo” (jul 1949), pondera que “[...] o desenvolvimento da prosa narrativa moderna se deveu [...] aos representantes de uma tradição muito mais revolucionária do realismo, a um Stendhal, a um Balzac, a um Flaubert, a um Maupassant, a um Zola [...]” ([1949]1996, p. 128). Desse modo, afirma o valor do Realismo Francês do século XIX para a formação do romance moderno do século XX.

No ano seguinte, ele lança um artigo dedicado a *Mimesis*, em que afirma que “[...] um dos méritos do estudo de Auerbach está nisto, que nos proporciona um enriquecimento apreciável de perspectivas para a consideração da matéria literária, independentemente de qualquer gênero” (HOLANDA, [1950] 1996a, p. 290). E, com Auerbach, pode reconhecer a “importância fundamental” dos romancistas franceses do século XIX quando rompem com as normas clássicas e passam a usar temas da vida cotidiana em representações graves e trágicas.

Além da leitura de Auerbach, Sérgio Buarque entra em contato com a correspondência de Ezra Pound, publicada em 1950, na qual o poeta norte-americano reconhece que o trabalho formal empreendido por ele veio muito mais da leitura dos romancistas e poetas franceses do século XIX do que da leitura dos autores de língua inglesa.

Assim como Sérgio Buarque, nos anos 1920, Pound tinha sido um dos modernistas mais ativos e revolucionários de sua geração. E, em 1950, a publicação de sua correspondência permitia que se observasse o quanto esta obra, assumidamente, devia aos realistas franceses. Por isso, ele frisa a carta de Pound a Iris Barry em que: “[...] [e]stimula-a a frequentar os livros de Stendhal, de Flaubert, de Voltaire, mais tarde os de Landor [...]” (HOLANDA, [1950] 1996b, p. 285).

Por um lado, as cartas de Pound levam Sérgio Buarque a lançar um novo olhar sobre vários dos romancistas do XIX. Por outro lado, alerta que tais conselhos não mais serviriam naquele momento de “propedêutica”, mas apenas para observar quais eram, no julgamento de Pound, os autores que prepararam caminho para a literatura do século XX.

Ele acreditava, no momento, que mais do que o cinema, era a prosa realista francesa do século XIX que traria em seu germe os elementos da formação das novas técnicas romanescas. E o afirmava com base nos estudos de Auerbach, que lançara *Mimesis* em 1946. Nesse sentido, o Sérgio Buarque da maturidade reconhece o valor do romance realista francês do século XIX, diferentemente do Sérgio Buarque dos anos 1920, que vivia um momento de reavaliação da literatura do século precedente, tendo o espírito destrutivo das vanguardas.

4.2 SIMBOLISMO E PARNASIANISMO

“Eu passara esse ano de 1920 sem fazer poesia mais. Tinha cadernos e cadernos de coisas parnasianas e algumas timidamente simbolistas, mas tudo acabara por me desagradar [...]” (M. de Andrade. O Movimento Modernista)

Em “O Pantum” (nov. 1920), Sérgio Buarque declara que prefere a poesia de Catulo da Paixão Cearense à de Bilac, afirmando ser esta menos nacional e menos humana que aquela. Nesta comparação, revela seu gosto em relação ao Parnasianismo, uma das correntes mais difundidas à época em matéria de poesia: o Parnasianismo parece não o tocar.

No texto, o tom com que se refere a Rodenbach, tratando-o de “o delicioso poeta das cidades mortas” corrobora para a formação de um painel positivo da literatura simbolista. Entretanto, ainda não está deflagrada neste texto aversão ao Parnasianismo, como o provam

os comentários elogiosos sobre Leconte de Lisle, um dos maiores expoentes do Parnasianismo francês.

Sérgio Buarque afirma que esse poeta teria sido o mais bem-sucedido em empregar o pantum, forma malaia introduzida por Hugo na poesia francesa. Na feitura do pantum, Leconte de Lisle superaria Hugo, Baudelaire e Asselineau. E, com “prazer”, chega a transcrever o último dos *Poèmes Tragiques* (LECONTE DE LISLE, [1884] 1929), tamanho é o desejo de que seu leitor sinta a “sensação agradabilíssima” que ele experimentara ao lê-lo.

Isso pode soar estranho numa crítica que logo se voltará, com virulência, contra os preceitos parnasianos e militará pela renovação da literatura nacional por meio da adesão às vanguardas. Contudo, o elogio a Leconte de Lisle, ao menos neste artigo, tem a ver com o emprego de uma forma nova na literatura francesa, antes empreendida pelos românticos. Assim, não é louvada toda a estética parnasiana, mas o que Leconte de Lisle em especial empreendeu no trabalho formal com vistas à instauração do novo.

Nesse sentido, Sérgio Buarque não foge àquilo que valoriza nas obras literárias: a inovação na forma poética e o trabalho formal para alcançar um efeito estético simples e agradável. Além disso, aprecia em um poeta parnasiano aquilo que o aproxima dos românticos que também exploraram o pantum malaio.

Na crítica buarqueana do período, o Romantismo surge frequentemente como um gérmen de onde nascem as correntes finisseculares: o crítico estabelece ligações entre Parnasianismo, Simbolismo e Romantismo, tentando sempre identificar nexos entre as diferentes estéticas vindas do século XIX. Por exemplo, em “O Fausto” (nov./dez. 1920), estabelece ligação entre a obscuridade d’*O Fausto*, de Goethe, e a dos simbolistas:

[...] Em todo seu poema o autor de Werther se mostrou propositadamente obscuro, executando mais ou menos fielmente o conselho célebre de Verlaine, enunciado um século quase após, e que deveria ser um preceito da escola simbolista. (HOLANDA, [1920i] 1996, p. 85)

Ele vê Goëthe como um dos prenunciadores do Simbolismo, na medida em que sua obra carrega características mais tarde exploradas pelos autores filiados a esta corrente. A ligação entre o Simbolismo e Goëthe deixa claro que Sérgio Buarque enxerga nessa estética a continuidade de traços trabalhados pelos românticos.

Na sequência, Sérgio lança “Os Poetas e a Felicidade” (dez. 1920; jan./fev. 1921), uma reflexão sobre a relação dos poetas com a morte. Ele volta a citar Leconte de Lisle, desta vez, como o poeta que teria sido mais generoso com a morte e, para exemplificar, transcreve a última estrofe do poema “Dies irae” (LECONTE DE LISLE, [1852] 1939):

Et toi, divine Mort, où tout rentre et s’efface,
Accueille tes enfants dans ton sein étoilé;
Affranchis-nous du temps, du nombre et de l’espace,
Et rends-nous le repos que la vie a troublé!

O excerto ilustra as ideias de Leconte de Lisle sobre a morte: única saída para escapar de um mundo de dores e ilusões e consolo na esperança de se encontrar o nirvana, a calma do nada. Para tratar do assunto, Sérgio Buarque também se reporta ao “drama simbolista” *Madame la Mort* (RACHILDE, [1892]), afirmando que nossos poetas teriam uma visão horrenda da morte tal qual se manifesta nesta obra de Rachilde.

Nos primeiros buarqueanos, a presença de simbolistas e parnasianos não é expressiva, nem se revela hostilidade da parte do crítico. Ao contrário, em alguns momentos traz simbolistas e parnasianos às suas análises, porque eram referências a partir das quais podia comparar, refletir e estudar.

“O gênio do século” (set. 1921) é mais um dos textos em que ele exprime sua postura com relação às estéticas finisseculares: ao Romantismo e ao Naturalismo, prefere o fim de século, “o mais esquisito em sua originalidade e o mais interessante em sua esquisitice”, e discorda de Gener e de Nordau, sustentando que não se trata de literaturas malsãs ou decadentes.

O fim do século nunca perderá a glória de ter produzido um Verlaine [...], nem Wilde [...], nem Huysmans [...], nem Maeterlinck [...], nem Moréas [...], nem Corbière [...], nem Rimbaud [...], nem Laforgue [...], nem Merrill [...], nem Kahn [...], nem Mallarmé, nem Régner. É que cada um deles tem sua individualidade própria [...], entretanto como cabem todos eles nesse delicioso e bárbaro fim de século! [...]. (HOLANDA, [1921d] 1996, p. 109)

Os poetas elencados indicam seu gosto naquela altura: praticamente todos estão ligados ao Simbolismo francês. Ele se refere a vertentes literárias do final do século XIX de maneira geral, mas escolhe bem os exemplos do que considera boa literatura, cita simbolistas, não parnasianos. Logo, a aclamação ao final do século não parece se estender ao Parnasianismo.

Além disso, enfatiza que os artistas finiseculares, apesar de apresentarem semelhanças, preservam particularidades que indicam o quanto a arte moderna passou a prezar pela liberdade individual acima de qualquer regra ou programa.

A liberdade expressiva e criadora destes artistas estaria no bojo da literatura vanguardista do século XX. Este é o primeiro texto em que Sérgio Buarque louva uma literatura futurista, mas antes, louva as correntes do final do século XIX, responsáveis por inaugurar uma nova arte.

Arnoni Prado (1996a, p. 23) ressalta o caráter peculiar do articulista ao trazer ao debate da época a herança de autores como Mallarmé, Huysmans e Maeterlinck, instaurando uma leitura nova, diferente do que se fazia até então no Brasil. A palavra “herança” é essencial nesse contexto, visto que é a herança do Simbolismo para a poesia moderna que parece estar em jogo quando Sérgio Buarque toca no assunto.

Monteiro (2012b, p. 178) observa que “O gênio do século” (set. 1921) expõe a complexidade da ambígua relação que os modernistas tinham com o passado literário: “[...] Se por um lado o grito de renovação estética supunha um corte radical com o que vinha antes

[...], por outro lado matrizes “esquisitas” dos escritores finiseculares eram tentadoras, em especial em sua reação ao naturalismo de Zola [...]”.

Ao reconhecer o legado do Simbolismo para as vanguardas do início do século XX, refuta que as correntes literárias, mesmo as mais modernas, tragam algo totalmente novo ao universo literário. Por isso, em “Plágios e Plagiários” (set. 1921), afirma:

[...] O interessante é que os inovadores inimigos de lugares-comuns, naturalistas, parnasianos, simbolistas, decadentes e místicos, se deram cabo dos antigos, abriram mão de uma chusma de novos. Diversos, mesmo, sob outras formas, repetiram alguns já bastante estafados [...]. (HOLANDA, [1921f] 1996, p. 125)

Zola parece ser o alvo principal desta crítica, tendo em vista que seguem, depois dessas palavras, os julgamentos de Bloy sobre os lugares comuns presentes em sua obra. Mas tal opinião não se limita a Zola ou aos naturalistas, ao contrário, estende-se aos simbolistas e decadentes, correntes que ele aprecia e que há pouco havia elegido como precursoras da arte futurista.

Na segunda metade de 1921, Sérgio Buarque defendia a arte futurista (que logo seria chamada de modernista) e não mais compartilhava das ideias publicadas em “A decadência do romance” (mar. 1921), em que preconizava a glória do romance do século XIX. Agora, em “O futurismo paulista” (dez. 1921), declarava:

Sob o ponto de vista artístico e sobretudo literário, o século XIX, excetuados os últimos anos, os da reação simbolista, foi de uma esterilidade rara. A ilusão de seu fulgor durará enquanto durarem os passadistas, o que quer dizer em menos palavras que durará pouco [...]. (HOLANDA, [1921g] 1996, p. 131)

O crítico salva os simbolistas de sua mordacidade. Inclusive, no mesmo mês, publica um artigo em homenagem a Robert de Montesquiou. Tanto a morte do poeta de inspiração simbolista é sentida, quanto a morte do dandy que servira de modelo para o Des Esseintes, de *À Rebours* (HUYSMANS, [1884] 1955).

Os parnasianos estavam na mira de Sérgio Buarque, haja vista a maneira como ele se refere a este grupo em “Uma Poetiza de Dezesesseis Anos” (jan. 1922). O artigo visava relatar o quanto a poesia de D. Marinella Peixoto o havia impressionado e, para tanto, reflete sobre o que viriam a ser a verdadeira poesia e o verdadeiro poeta.

O ataque aos parnasianos não é velado:

O nosso país, que é, no infeliz dizer dos sabidos da Academia e dos que vivem a repetir de outiva todas as baboseiras do bonzismo parnasiano, o Éden dos poetas, parece-me ser apenas, diga-se a verdade, o Eldorado dos versejadores [...].

Já se tem dito que o parnasianismo engendrou uma fórmula fixa. Tantas sílabas, tantas estrofes, tantos versos, palavras barulhentas etc... e está pronto o sonetozinho.

O que nenhum Banville conseguiu criar é fórmulas para poesia, que poesia é uma coisa inata: não há regras possíveis para sua criação [...]. (HOLANDA, [1922a] 1996, p. 137)

No artigo, ele separa a categoria de “poetas”, “poeta de raça”, “verdadeiro poeta”, da classe de “versejadores”, “rabiscadores de versos” e “versejador ordinário”. Os parnasianos pertenceriam a este segundo grupo. O foco da crítica está no fato de que, ao estabelecer fórmulas fixas, os parnasianos tentariam forjar poemas escritos por homens sem talento.

Ele, que há pouco tempo havia elogiado o uso de uma fórmula fixa por um parnasiano, isto é, o pantum escrito por Leconte de Lisle, agora atacava o uso de fórmulas fixas na construção poética, alegando não existir regras possíveis à criação. Nesse aspecto, aproxima-se do anseio romântico pela liberdade individual, mas com a radicalidade dos futuristas, modernistas e surrealistas.

Interessa observar a comparação estabelecida entre o Brasil e a Europa, de modo a denunciar o atraso do nosso pensamento em relação às artes:

Mas os nossos aedos esses não querem saber de histórias e ainda acreditam em parnasianismo e vivem cinquenta anos atrás dos de outras terras mais felizes. Quando na França o leontismo já estava desmoralizado, os nossos ainda morriam de amores por Lamartine e Musset [...]. (HOLANDA, [1922a] 1996, p. 137)

Os homens de 1922 estariam atrasados pelo menos cinquenta anos em relação à Europa, a uma “terra mais feliz” como a França, visto que apreciariam ainda os românticos como Musset e Lamartine quando lá até mesmo os seus sucessores parnasianos já eram considerados obsoletos. Lamartine, Musset, Banville e Leconte de Lisle são vistos como elementos de um passado literário indigno de ser aclamado num momento em que a vaga futurista alça voos.

A nova literatura é tida como reação diante de uma literatura velha a ser suplantada. Em “Os Novos de São Paulo” (jun. 1922), “Moisés”, poema de Menotti del Picchia, e *Nós*, livro de Guilherme de Almeida, ambos publicados em 1917, são considerados os primeiros “gritos de alarme” contra o Parnasianismo. E, mais uma vez, Banville e suas “regrinhas” são apresentados como algo que pertence à geração anterior.

As opiniões de Sérgio Buarque a respeito do Parnasianismo eram compartilhadas por muitos dos que se impunham como novidade, tratando os antecessores imediatos como passadistas. Leonel (LEONEL, 1984) menciona que *Estética* não está voltada a atacar os passadistas, mas destaca uma carta aberta de Mário de Andrade em que acusa os parnasianos de serem imitadores do franceses e de terem sido injustos com os românticos.

Nos escritos buarqueanos, a mesma acidez não é lançada contra a literatura simbolista. Em “O Jardim das Confidências” (jul. 1922), manifesta a seguinte opinião acerca de Moacyr Deabreu:

Seus contos lembram, é verdade, Edgar Poe, mas um Poe filtrado através do simbolismo, um Poe que houvesse lido Villiers, Maeterlinck, Wilde e D’Annunzio, que houvesse lido os modernos, os moderníssimos. (HOLANDA, [1922e] 1996, p. 151)

Sérgio Buarque aprecia o “estilo cheio de subterrâneos, de labirintos misteriosos e insondáveis, de vozes desconexas, de sombras”. Assim como no “Fausto” (nov./dez. 1920) ele associava Goethe a Verlaine, prezando a obscuridade dos dois e estabelecendo uma relação entre Romantismo e Simbolismo, aqui também um romântico sombrio como Poe está associado aos modernos.

Mas num artigo como “Ribeiro Couto - *Cidade do Vício e da Graça*” (set. 1924) não esconde que, ao Simbolismo, prefere a literatura moderna, quando elogia a poesia do cotidiano realizada por Ribeiro Couto, este “[...] cotidiano tão insuportável a Laforgue [...]”. Isto é, os motivos poéticos do Simbolismo já haviam se esgotado e os temas vagos e etéreos agora cediam espaço para as imagens colhidas do mundo que rodeia o poeta.

Contudo, o furor da voz militante pelas estéticas vanguardistas que se levanta na crítica buarqueana do período tem no Parnasianismo o alvo de seus ataques e a ironia e o sarcasmo de um texto como o “O passadismo morreu mesmo” (jul. 1923) desferidos contra os “passadistas” defensores de uma literatura à moda de Banville bem o evidencia.

4.3 CRÍTICA E BIOGRAFIA

“[...] a base da verdadeira obra de arte consiste em torcer a direção natural do artista. A sinceridade no sentido em que geralmente é compreendida é um vocábulo que devia ser abolido da crítica literária.” (S. Buarque de Holanda, A literatura nova de São Paulo, 1922)

Sérgio Buarque nunca chegou a adotar um método em específico para sua crítica literária, e o biografismo está longe de ser seu modelo de crítica, pelo contrário, desde os primeiros escritos ele prende-se mais ao contexto sociohistórico ou aos aspectos estruturais da obra do que à personalidade do autor. Arnoni Prado (1996a, p. 29) salienta que ele “[...] se

recusou sempre a ver no escritor a criatura eleita e em tudo excepcional que a tradição reverenciava como alguém que tiesse a chave de todos os mistérios [...]”.

No entanto, em alguns momentos, volta-se à biografia, aproximando-se um pouco do que Proust chamou de “o método Sainte-Beuve” (PROUST, [1909] 1965). Em linhas gerais, o método de Sainte-Beuve consiste em analisar uma obra partindo do princípio de que nela esteja refletida a interioridade do autor, de modo que, para compreendê-la, seria preciso ir às suas intenções e ao seu caráter pessoal. Claro que uma carreira longa no ofício da crítica, como foi a de Sainte-Beuve, não pode ser resumida de modo taxativo, e Molho (1963) bem o evidencia quando aponta nela transformações ao longo do tempo.

Numa primeira fase, Sainte-Beuve empreendeu uma crítica da compreensão, expressando o espírito romântico em análises criativas, poéticas, delicadas, insinuantes, móveis, acolhedoras às originalidades e à procura de novas formas de talento. Ele queria perscrutar a indissolúvel totalidade entre a obra e seu criador, daí o viés biográfico de seus textos. Porém, ao lado deste espírito romântico mais livre, com o passar do tempo, ganha espaço uma crítica que julga (MOLHO, 1963).

É importante ressaltar que Sainte-Beuve é um exemplo de quem pretendia abordar a obra partindo de dados objetivos: ele queria, por meio da obra literária, compreender e fazer uma ciência do homem, classificar os diferentes tipos de talentos e de espíritos. Para tanto, via um indivíduo de acordo com sua raça, seu meio social, o grupo no qual seu talento se manifestava. Contudo, não acreditava na eficácia exata de um método para a literatura, visto que raça, meio e momento não seriam suficientes para explicar que, num mesmo contexto, um talento individual tenha se manifestado e não outros (MOLHO, 1963).

Giraud (1945) sublinha o quanto as gerações posteriores devem a Sainte-Beuve⁷⁵, entretanto, seu método não vinga no século XX, tempo em que os estudos no domínio da literatura passam a, cada vez mais, desvincular a obra do autor. De fato, o biografismo não reinava na crítica literária brasileira do início do século XX, mas Sainte-Beuve ainda era um modelo difícil de ser superado.

Um exemplo está em “Robert de Montesquiou” (dez. 1921), em que Sérgio Buarque anuncia a morte de Robert de Montesquiou, lembrando que este pertencera a uma ilustre família francesa (para isso lista alguns de seus mais conhecidos ancestrais) e lembra que ele servira de inspiração para a criação de personagens como Des Esseintes, do *À Rebours*, de Huysmans. A menção ao fato de que fora poeta é feita apenas no final do artigo:

[...] Aliás, a vida de Montesquiou é muito mais interessante que a do autor de *Sagesse* [Verlaine]. Com o seu falecimento choramos, portanto, o Montesquiou-homem, o Montesquiou-Des Esseintes; o poeta magnífico e aristocrata, este ficará para sempre em nossos corações, enquanto exista a verdadeira noção de poesia. (HOLANDA, [1921h] 1996, p. 136)

No excerto, trata a poesia de Montesquiou de forma elogiosa, porém, não se dedica a ela, e sim aos dados biográficos que fizeram com que fosse um exemplo de dandismo a inspirar Huysmans e que lhe permitem afirmar que sua vida é mais instigante que a de Verlaine, por isso cita o artigo de Lièvre (1920) em que o autor comenta a possível inspiração da vida de Montesquiou para a construção de Des Esseintes.

Nota-se que o que está em jogo aqui não é a literatura de Montesquiou, nem a de Verlaine, mas a vida dos dois, especialmente a de Montesquiou. Isto é cabível e esperado num texto que não é propriamente o de uma crítica literária, mas o de um necrológio, gênero

⁷⁵ “[...] l’oeuvre critique de Sainte-Beuve, très supérieure à tout ce qui, dans le même ordre de recherches, s’était fait avant lui et se faisait autour de lui, [...] reste pour les critiques d’aujourd’hui une mine très féconde, un enseignement très suggestif, et, à bien des égards, un modèle peut-être difficile à surpasser [...]”. (GIRAUD, 1945, p. 23).

bastante ligado à prática jornalística. O objetivo de Sérgio Buarque é o de dar notícia da morte e lembrar-se do autor em vida, exaltando suas qualidades.

O propósito do texto sobre Montesquiou é semelhante ao artigo dedicado a João Caetano, “João Caetano em Itaboraí” (out. 1927), em que ressalta a importância deste ator para a formação do teatro nacional, baseando-se em dados biográficos. A intenção é a de se lembrar da personalidade de João Caetano e não a de se deter nas características gênero teatral.

Um tanto diferente é o caso de “Uma Poetisa de Dezesesseis Anos” (jan. 1922), em que apresenta D. Marinella Peixoto, exaltando-lhe as qualidades de “poetisa”, com especial destaque para a “simplicidade” natural de “[...] um adolescente ousado que já pensa em cavalgar Pégaso na doce idade⁷⁶ em que todos se recordam ainda com saudades dos cavaleiros de madeira – alegre regalo de toda criança” (HOLANDA, [1922a] 1996, p. 138). Aqui sim, os dados da vida da autora estão relacionados à obra: o efeito de simplicidade alcançado em seus poemas seria reflexo de seu espírito jovem, quase infantil.

Nesse tipo de abordagem, o crítico aproxima-se da linha interpretativa que parte da premissa que uma obra revela algo da constituição psicossocial de um sujeito. Aqui ecoam as análises de Faguet, por exemplo, que não acreditava em sistematizações arbitrárias e preferia estudos mais individualizantes, lançando mão de dados biográficos, bibliográficos e das impressões que as produções lhe deixavam, tentando delinear o perfil do escritor em estudos não estritamente literários, mas psicológicos, morais e ideológicos (GIRAUD, 1945).

É dessa crença na ligação entre vida e obra que vem o conceito de “sinceridade”, envolvido em várias de suas análises na década de 1920. Carvalho (2003, p. 65) demonstra

⁷⁶ Na edição de 1996, está grafado “doce cidade”. Entretanto, o sentido do texto fica mais claro se a palavra for “idade”. Por isso, julgamos que tenha havido um erro de digitação. Sendo assim, preferimos corrigir por “doce idade”.

que a sinceridade em arte é valorizada por Sérgio Buarque e por vários modernistas, como Mário de Andrade, que partilhavam da ideia de “[...] ‘criar’, e não reproduzir [sendo que seu] ‘princípio gerador’ era a ‘consciência singular’, a partir da qual um homem seria ‘verdadeiramente digno de ser chamado poeta – isto é criador’ ”.

Na proximidade com o Surrealismo também se depreende um imbricamento entre o autor e a obra, posto que os surrealistas propunham a construção de uma obra literária que provém de um “eu”, do mais íntimo e profundo lugar do indivíduo a que muitas vezes nem ele mesmo tem acesso. E, por isso, o ato de escrever vai tomando ares de uma confissão, mais ou menos como na religião (LEONEL, 1984). A diferença está que, no contexto religioso, o fiel articula um discurso que tende a explicar e a justificar o pecado e, no contexto da criação literária, o artista não sabe o que confessa, as imagens e os símbolos de sua obra o denunciam.

Há ainda um outro fator a ser levado em consideração: possivelmente, era esperado do crítico que desvelasse aos leitores dos anos 1920, ainda habituados às práticas interpretativas do século anterior, algo da intimidade ou da *psiquê* do autor. Por isso num texto como “Pathé-Baby” (jul. 1926), depois de ter deslindado uma série de observações sobre o livro homônimo de Alcântara Machado, Sérgio Buarque esclarece:

Isso quanto ao livro. Quanto ao autor, pelo que ele nos apresenta hoje, há, infelizmente muito menos que dizer. Ele próprio nos dá pouco a perceber de sua alma, e mesmo que a gente chegue a descobrir não será talvez o melhor dela [...]. (HOLANDA, [1926a] 1996, p. 220)

O crítico não nega que uma obra literária possa revelar a alma do autor, porém não faz aqui uma crítica que tenha esse propósito. Além disso, aponta para a complexidade da “alma” humana ao dar a entender que naquelas crônicas não se revelaria o melhor lado da alma do autor. Assim, um leitor que estivesse esperando do crítico algum apontamento sobre o autor, é advertido de que não o encontraria no texto buarqueano.

A carta a Mário de Andrade, do dia 10 de maio de 1931, oferece um dado interessante: Sérgio Buarque afirma a independência da obra de arte em relação ao autor, reprovando as alterações que o poeta havia realizado em obras já publicadas:

[...] não vejo vantagem nem felicidade em nenhuma das alterações que você faz em seus poemas. É possível que se trate de uma ilusão de ótica de minha parte mas veio-me essa impressão comparando imparcialmente a versão atual das *Danças* com a que saiu em *Estética*. Sinto que você violou um direito. As *Danças* já não pertenciam mais a você para tratá-las com essa sem-cerimônia [...]. (HOLANDA, [1931] 2012, p. 100)

É emblemática a formulação “[...] As *Danças* já não pertenciam mais a você [...]”. Ela revela que, para Sérgio Buarque, uma obra ganha autonomia depois de lançadas ao público, de modo que nem mesmo o autor teria o “direito” de voltar a manipular o texto.

Neste caso, há ainda o fato de que o poema havia sido publicado primeiramente no número inaugural de *Estética*. O poema representava a concretização de um projeto caro a Sérgio Buarque e, na sua lembrança, queria guardá-lo tal como fora lançado. Subjetivamente, e simbolicamente, aceitar alterações na peça significava o apagamento da memória de um momento que o crítico parecia querer guardar.

A autonomia da obra literária não é, entretanto, um dogma, como o será para várias das correntes críticas do século XX. E recorrer à biografia não só tem lugar em alguns dos textos da juventude, mas também em análises realizadas quando ele já era um crítico profissional. Ou seja, longe de revelar “imaturidade crítica”, ela aponta para uma tomada de posição que indica o quanto uma postura puramente formalista diante da obra não satisfaz um espírito que deseja perscrutar os diversos fatores a contribuírem para a criação literária.

Ao prefaciar a quinta edição de *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto, já no fim dos anos 1940, Sérgio Buarque recorre a dados biográficos do autor, mas não sem salientar que isso era um “pecado” a que recorria. Pecado que confessa de antemão, antes de ser denunciado, e justifica:

Não sei se é lícito escrever sobre os livros de Lima Barreto sem incorrer um pouco no pecado do biografismo, que tanto tem se denunciado em alguns críticos. No caso do romancista carioca, não só as circunstâncias de sua vida pessoal, tão marcada pelo desmazelo e a intemperança, parecem inseparáveis de sua obra literária, como afetam certamente muitos dos juízos, benévolos ou desfavoráveis, que pôde suscitar. (HOLANDA, [1948] 1996a, p. 384)

Outro exemplo significativo de texto em que levanta questões sobre os possíveis imbricamentos entre a vida do autor e a construção das obras literárias está na reflexão ensejada em “A Casa de Balzac” (jun. 1949). Ele associa características da obra balzaquiana a eventos biográficos:

Por menos que se queira acentuar a importância do pormenor biográfico na elaboração de uma obra literária, é impossível, neste caso, não tentar associar de algum modo à ascendência alcançada em sua vida pelas preocupações monetárias o decisivo papel que desempenham em seus livros [...]. (HOLANDA, [1949c] 1996, p. 110)

No excerto, o crítico afirma não querer acentuar o papel da biografia para a elaboração do texto literário. E ele o diz, muito provavelmente, porque tratar de dados biográficos era, naquele momento, o “pecado” do crítico. No entanto, a obra de Balzac o leva a pensar na vida financeira do autor e concluir que mais que um retrado daquela sociedade, sua obra funciona como uma projeção do seu drama cotidiano.

Arnoni Prado (2005, p. 83) explica que:

[...] Para Sérgio, será sempre uma operação arriscada tratar da concepção estética de uma determinada obra separando-a do esforço crítico com que seu autor busca ele mesmo compreendê-la fora do texto [...] A ideia que o anima é a de que, antes de estudar a produção literária de um escritor, impõe-se estudar o conjunto de sua formação intelectual, vislumbrando nela os pontos de relação com a vida e a cultura de seu tempo, responsáveis – como qualquer instância representativa – pelo diálogo sempre aberto com os produtos estéticos resultantes dessa experiência [...].

Isto é, Sérgio Buarque investigava quais eram os pressupostos éticos e estéticos que guiaram o fazer literário. Arnoni Prado (2005) ainda sublinha que, para ele, a biografia revelava algo da obra escrita e do tempo vivido, por isso foi até as correspondências de Ezra

Pound e de Proust e até os diários de Kafka, “O caso Pound” (nov. 1950) e “O tapete cortado” (abr. 1950), respectivamente.

Desse modo, fica evidente que Sérgio Buarque, apesar de não ter no biografismo a principal tônica de sua crítica, não ignora a personalidade do autor ou certos dados de sua vida quando julga necessário.

4.4 CRÍTICA E CONTEXTO

“[...] A crítica literária ainda hesita entre o esteticismo puro, que se arrisca a julgar pelo gosto e a moda do dia, e o sociologismo que perde de vista os valores estéticos e transcendentais da obra de arte [...]”. (S. Milliet, Diário Crítico, 1945)

Associar a obra literária ao contexto social, econômico ou histórico em que esta foi produzida é algo já presente em autores como Sainte-Beuve e Mme de Staël. Contudo, sempre que se fala em crítica sociológica, positivista, cientificista ou em relacionar de algum modo a literatura ao meio, é o nome de Taine que vem à tona, visto que esta metodologia crítica foi bastante explorada por ele e por críticos que o seguiam.

Taine foi discípulo de Sainte-Beuve, mas achava a crítica do mestre insuficientemente científica e cuidou em torná-la mais precisa. Segundo Giraud (1945), seu método consistia em explicar o talento de um escritor em particular a partir da “faculdade mestra”, aplicando-se a tudo o que pudesse servir para determinar os fatores que formaram o gênio criador, e interrogar as causas dos fatos que determinaram a história literária e moral de um povo, levando ao aparecimento dos talentos individuais. Tais causas seriam encontradas na raça, no meio e no momento.

Para Taine, os acontecimentos históricos e as produções literárias seriam determinados por leis naturais: a geografia, o clima, o estado físico do homem, seu estágio na

evolução biológica e intelectual. Os fundamentos dessa crítica estão num determinismo científico, em voga na época, que colocava em xeque a liberdade humana à medida que postulava que o homem era determinado por fatores externos, e a produção literária seria resultado de contingências ambientais e históricas.

Na história da crítica literária, a postura crítica de Taine está ligada a uma mentalidade do século XIX. Ao longo do século XX, esta tendência foi se dissipando no tempo, de modo que atualmente todos os setores da ciência tendem a refutar argumentos deterministas. Taine representa uma contribuição no sentido de encorajar o hábito da pesquisa metodológica e minuciosa e da procura por informações precisas, mas os fundamentos filosóficos de sua crítica em muitos aspectos são datados.

No Brasil, suas ideias tiveram considerável repercussão, sendo veiculadas na segunda metade do século XIX, quando seus livros eram amplamente anunciados e vendidos (COSTA, [1953] 2000), de modo que, na virada do século, suas ideias eram “hegemônicas”, influenciando, para usar um dos exemplos mais comumente constatados, o Euclides da Cunha de *Os Sertões* (GALVÃO, 2009; LIMA, 1997). Segundo José Veríssimo ([1916] 1998), a decadência do Romantismo em nosso meio literário fizera com que se buscassem aqui novas correntes e Taine foi um dos que iriam fomentar a literatura e a crítica literária brasileiras.

O espírito que anima a obra de Taine deixará marcas no pensamento brasileiro ao longo do século XX. Uma das discussões intelectuais mais acirradas de que Sérgio Buarque se lembra é a que tivera com Oliveira Viana, porque discordava das análises que este fazia do povo brasileiro, carregada de “[...] enganos patentes, [...] flagrantes inconseqüências, [...] critérios anacrônicos, [...] argumentos biológicos já caídos em descrédito mortal [...]” (HOLANDA, 1979b, p. 8). Sérgio Buarque questiona os argumentos biológicos, alertando

para o fato de que estes “[...] refletiam sobretudo o clima espiritual do século passado [...]” (HOLANDA, 1979b, p. 9).

Ele refuta as teorias de cunho determinista que tinham por fundamento o conceito de raça, difundidas no século XIX por Gobineau, Ammon, Vacher de Lapouge e Ratzel, sem deixar de sublinhar que elas, mesmo tendo embasado as atrocidades cometidas na Segunda Guerra, ainda eram aceitas por intelectuais brasileiros. Ainda na “Apresentação” ao livro de 1979, lembra-se de João Ribeiro e salienta que não compartilhavam das mesmas ideias:

[...] Meus pontos de vista e meus critérios de julgamento destoavam bastante dos seus e, em geral, dos de homens de sua geração, uma geração cujos mais ilustres representantes se tinham formado, intelectualmente, na leitura de Spencer, Taine, Renan, às vezes Buckle, entre outros, estranhos ao círculo de minhas preocupações [...] (HOLANDA, 1979b, p. 21-22).

Sérgio Buarque também havia lido esses pensadores, mas as severas objeções aos pressupostos que norteiam Jaime Cortesão e Oliveira Viana revelam que refutava teorias racistas ou que pudessem justificar racismo e determinismos sociais e raciais⁷⁷.

Thiengo (2011) observa que, antes de alinhar-se com os modernistas, há reflexos das teorias sociológicas e científicas que foram absorvidas no terreno das Letras no século XIX, expressas no gosto pela literatura realista e, segundo a autora, na sua “problemática concepção de base racial”. A afirmação precisa ser melhor analisada no sentido de evidenciar onde estariam os problemas em sua concepção racial. Entretanto, mostra que, nos anos 1920, o autor ainda não tinha formulado com tanta clareza os argumentos que o fariam repudiar determinismos.

⁷⁷ Antonio Candido esclarece de modo resumido e didático as divergências entre o pensamento tradicionalista e conservador de intelectuais como Oliveira Viana e o caráter modernizador das reflexões de Sérgio Buarque em “Radicalismos” (CANDIDO, [1988] 1995). Vale lembrar que ele próprio descende de escravos: em 1797, o senhor de engenho José Ignacio Buarque de Macedo se casou com a escrava Maria José que, analfabeta, deu prioridade à educação dos filhos (HOLANDA, 2007).

Sérgio Buarque não pode ser considerado um discípulo de Taine, mas as leituras de sua obra, bem como dos críticos inspirados nela, repercutem em alguns de seus textos em que trata da relação entre obra e meio. Fica claro para os leitores que em alguns momentos ele tenta compreender um texto a partir do seu contexto socio-histórico, mas em outros momentos refuta que o meio seja determinante para que uma obra apresente certas características e não outras.

Que Sérgio Buarque foi um leitor de Taine, isto está claro. É curiosa, por exemplo, a maneira com que se reporta a ele em “Um Livro Útil” (set. 1920): o crítico apresenta uma série de ressalvas a uma gramática recém-lançada e conclui o artigo tomando para si as palavras de Taine a respeito de Reynaud: “A brevidade de nossos louvores, como a extensão de nossas críticas, é uma prova de nossa estima e de seu talento” (TAINÉ, 1866, p. 3). Dessa forma, Sérgio Buarque associa sua atitude à de Taine, mostrando que é esperado de um grande crítico não o enaltecimento de uma obra, e sim uma visão que possa julgar-lhe os defeitos.

O lugar de grande crítico conferido a Taine nestas páginas, pelo menos no início da década de 1920, pode ser observado igualmente em “O Fausto” (nov./dez., 1920), quando Sérgio Buarque lança a seguinte assertiva:

[...] O maior crítico brasileiro, o único que se aproxima um pouco da longa sequência de grandes pensadores que vai de Taine a René Doumic, passando por Sainte-Beuve, Brandes, Gener, A. Hamon, Farinelli e alguns outros, Araripe Júnior, já notara esse pessimismo [...]. (HOLANDA, [1920i] 1996, p. 83)

Afirma-se a superioridade de Araripe Júnior em meio aos críticos brasileiros a partir da comparação entre este e uma lista de “grandes pensadores” dos quais o cearense teria se aproximado “um pouco”: Taine, Sainte-Beuve, Doumic e A. Hamon, críticos franceses;

Brandes⁷⁸, dinamarquês; Gener⁷⁹, espanhol; e Farinelli⁸⁰, italiano. Está desta forma deflagrada a admiração de Sérgio Buarque pelos críticos europeus, sendo que muitos deles são franceses ou estabelecem relação com a França e os meios literários de lá, caso de Brandes e Gener.

Isso aponta para a relação entre a crítica buarqueana e a figura de Taine, ainda viva no pensamento crítico brasileiro. Mas é nos momentos em que Sérgio Buarque procura entender fenômenos literários a partir do meio, assumindo a utilidade das noções de raça, meio e momento, que se pode vislumbrar uma possível filiação a Taine.

É o caso de “Originalidade Literária” (abr. 1920), em que ele diferencia a literatura brasileira das literaturas dos outros países da América do Sul tendo como base a colonização portuguesa e espanhola. Além disso, acredita na conquista de uma literatura nacional a partir da “[...] inspiração em assuntos nacionais, os respeito das nossas tradições e a submissão às vozes profundas da raça [...]” (HOLANDA, [1920a] 1996, p. 41).

É também o caso de “Ariel” (maio 1920), texto em que postula que uma nação não deve copiar de outra “raça” “[...] as qualidades nocivas e as menos compatíveis com a sua índole” (p. 42), que “[...] [t]anto a reunião de entre indivíduos de raças diversas como entre civilizações opostas é sempre monstruosa [...]” (HOLANDA, [1920b] 1996, p. 44) e que

⁷⁸ Georg Morris Cohen Brandes (1842-1927): escritor e crítico dinamarquês bastante conhecido na Europa desde os anos de 1870 até o início do século XX. Teórico do Neorrealismo e naturalismo, acreditava que a literatura era instrumento da liberdade e do progresso humano. Em Paris, frequentava o salão de Madame Arman de Caillavet.

⁷⁹ Pompeyo Gener Babot (1848-1920): nascido em Barcelona, foi um escritor, ensaísta, dramaturgo. Residiu em Paris por bastante tempo. Influenciado pelo darwinismo social, atuou politicamente no sentido de se pensar no nacionalismo e na raça catalã, que, para ele, estava em declínio e deveria ser purificada. (Cf. Caja, F. *La raza catalana*. Madrid: Encuentro, 2009).

⁸⁰ Arturo Farinelli (1867-1948): crítico e filólogo italiano de grande erudição, marcado por um forte nacionalismo. Estudou engenharia na França e na Suíça, e em 1887 passa a dedicar-se à literatura. Doutorou-se na Suíça em Filosofia e Letras com a tese *Deutschlands und Spaniens literarische Beziehungen* (1892; 1895). Influenciado por Benedetto Croce, apresentou vários trabalhos de literatura comparada.

“nossas condições climatéricas” impediriam que a essência da civilização yankee desse os mesmos frutos nos Brasil.

Thiengo (2011) observa que o termo “raça” é mais empregado nos primeiros textos buarqueanos e que passa a ser cada vez menos usado, o que apontaria para uma mudança de postura intelectual diante de convicções de cunho “racista” manifestadas por meio do uso desta palavra. No quinto capítulo de sua tese, a autora insiste no caráter racista dos escritos da juventude, o que teria sido abandonado com o tempo.

Diante desta análise, cabe ponderar que o termo “raça”, no Brasil, ganhou conotações diversas do que pressupunha a teoria de Taine. Este o empregava no sentido de povo, de nação e de comunidade, e não no sentido da distinção com base na cor da pele, que fez tanto sentido num contexto racista e escravocrata como o nosso. Em “Originalidade literária” (abr. 1920), Carvalho (2003, p. 26) observa que há equivalência de sentido entre “raça”, “nação”, “elemento”, “[...] favorecendo uma não distinção semântica entre raça e povo”. Isto indica que, para Sérgio Buarque, a palavra “raça” está mais próxima da teoria de Taine.

Sobre o aspecto sociológico desta crítica nos anos iniciais, ainda interessa ler o que afirma Thiengo (2011) a respeito de “O Fausto” (nov./dez. 1920):

Nesta argumentação, resvala o autor para um sociologismo problemático, ao remontar à questão da busca infrutífera da felicidade aos povos semitas, estendendo sua abordagem à “mais remota antiguidade”. Esse tipo de associação era comum nos pensadores e críticos de que Sérgio Buarque se servia, conjugando “raça”, disposições de espírito e clima. Um deles, Araripe Jr., alçado por Sérgio Buarque à condição de “maior crítico brasileiro”, tem um estudo sobre o pessimismo na estética de Poe referido no ensaio, que corroboraria esse discurso sociológico de Sérgio Buarque [...]. (THIENGO, 2011, p. 64)

E também sobre “Os Poetas e a Felicidade” (dez. 1920; jan./fev. 1921):

Vê-se por aí que o interesse do crítico já caminhava em duas direções: literatura e sociologia. No caso, com evidente prejuízo da primeira. Enveredando pela crítica temática, ancorado no pressuposto de que as letras

seriam a expressão da índole geral de um povo, de evidente herança romântica [...]. (THIENGO, 2011, p. 70)

Ou seja, Thiengo acredita que, em sua fase pré-22, Sérgio Buarque estivesse imbuído das ideias de Taine a ponto de que a análise sociológica sobrepujasse o estudo de outros aspectos intrínsecos às obras, causando prejuízo à crítica literária. No entanto, não podemos concordar inteiramente com a autora.

É verdade que há elementos herdados do XIX em toda a crítica buarqueana e o capítulo precedente mostrou tanto a profusão de citações de românticos franceses, quanto a sobrevivência de uma postura romântica em vários aspectos de sua crítica literária, nas preocupações, nos temas, nas tensões. A visada sociológica de muitos de seus textos é mais um dos aspectos que refletem a herança romântica que culminou na crítica da segunda metade do século XIX.

Damazio (2005, p. 71-72), ao procurar situar a crítica buarqueana entre seus predecessores, oferece um breve quadro da crítica nacional na passagem do século XIX ao XX:

Na virada do século XIX para o XX, vigorava no país uma crítica literária de forte conteúdo sociológico, biológico e histórico, voltada para os elementos exteriores da obra, que predeterminavam os meios de avaliação estética. Fruto de uma leitura de forte viés nacionalista, essa crítica buscava na literatura os reflexos do meio social, do momento histórico e da raça. Normalmente, a teoria sobre a literatura prevalecia sobre o texto literário, fosse ela calcada em características do classicismo beletista, fosse nos fatores naturais, tais como o clima, o ambiente geográfico, a etnia e a mestiçagem. A referência da crítica literária brasileira recaía sobre autores por demais influenciados pela teoria taineana, pelo evolucionismo, ainda que articuladas de modo muitas vezes improvisado e enveredando pelo ecletismo. [...] no geral essa crítica procurava enquadrar as obras numa ideia de cultura nacional, forjada por elementos teóricos estrangeiros [...]

Diante deste cenário, não se pode dissociar por completo a crítica buarqueana, pelo menos na fase pré-22, das práticas interpretativas e analíticas que a antecederam. Ela trabalha, em maior ou menor grau, com os fatores biológicos, sociológicos e históricos, e apresenta um viés nacionalista.

O próprio Damazio (2005, p. 73), que procurava ver na crítica buarqueana aquilo que a afastava do modelo determinista, pondera que quando se lê o primeiro artigo tem-se a impressão de que faz uma abordagem à moda de Taine: “[...] Lidas com os olhos da época, essas palavras finais no artigo de Sérgio parecem ecoar os conteúdos da crítica que ele supostamente questionaria, mas devemos atentar para o caráter projetivo do argumento: a originalidade é posta no devir”.

Damazio insiste na ânsia pelo novo, em sua insubserviência às teorias e na “[...] prática de uma crítica também inovadora, que partia do texto, de suas articulações internas e da inserção tensa e provocante desse objeto na realidade [...]” (DAMAZIO, 2005, p. 74). Sua explicação soa, a princípio, como uma tentativa de afastar a figura de Sérgio Buarque da ideia de crítica determinista e dissociá-lo dos críticos “à moda de Taine”, quando, na realidade, sabe-se que este o influenciou. No entanto, a filiação a Taine e à crítica determinista como um todo, de fato, pode ser relativizada na medida em que a análise sociológica muitas vezes serve para que o crítico se oponha à ligação estreita entre a obra e o meio, raça emomento.

Quer dizer: assim como em alguns dos primeiros textos críticos, Sérgio Buarque analisa um fenômeno literário partindo da relação que a obra estabelece com o contexto de origem, é verdade que em alguns outros textos do mesmo período refuta a explicação de um fenômeno literário tendo como base o fundo social ou histórico.

Antes de partir aos exemplos de análises que desacreditam o modelo taineano, vale a pena ponderar que o elogio a Taine presente em “O Fausto” (nov./dez. 1920) não é suficiente para afirmar que o crítico brasileiro era um seguidor de Taine, tal como fora Araripe Júnior, Sotero dos Reis e Sílvio Romero, visto que quase nenhum crítico listado naquele rol de “grandes pensadores” volta a figurar na crítica buarqueana pós-22, ou pelo menos não voltam a aparecer de modo tão positivo.

Taine deixa de ser citado depois de 1920 e só volta a figurar nesta crítica vinte e seis anos depois, em “A França Bizantina” (HOLANDA, [1946b] 1996), quando ele avalia as correntes críticas pós-românticas. Depois disso, no artigo dedicado a Sílvio Romero, de 1951 (HOLANDA, [1951] 1996, p. 359), em que menciona a ligação entre os dois. Assim, o contato com os modernistas parece ter provocado uma mudança em seus referenciais, e Taine não terá nesta crítica o papel que desempenhou inicialmente.

Importa ressaltar, contudo, que mesmo antes de se alinhar com os modernistas, Sérgio Buarque questiona a eficácia do método de Taine. Na verdade, as teorias deterministas começavam ser bastante questionadas por muitos homens daquela geração.

Arnoni Prado (1996a, p. 23-24) observa que ele “[...] vislumbra nos ideais de Vargas Vila o humor corrosivo que Taine só admitia nos ingleses [...]”. A referência é ao texto “Vargas Vila” (jun. 1920), no qual Sérgio Buarque contesta Taine no tocante à intraduzibilidade da palavra *humour* para os povos latinos (TAINÉ, 1890), argumentando que Vargas Vila, poeta colombiano, teria manifestado o humorismo que alguns acreditavam ser “patrimônio dos escritores das terras frias do norte da Europa ou da América”.

Em “Letras Floridas” ([1920g] 1996, p. 60), quando discorre sobre o ensaio homônimo de Amadeu Amaral (1920), afirma:

[...] O que não se pode negar é que o sr. Amadeu Amaral prosador se revela passível da mesma justa popularidade de que goza o sr. Amadeu Amaral poeta. Assim dá involuntariamente um quinau em Taine infringindo a lei do equilíbrio orgânico [...]

Mais uma vez, ao tratar de um autor da América, o brasileiro pensa em um crítico francês e, mais uma vez, o autor daqui lhe dá margem para discordar do crítico de lá. Tanto em “Vargas Vila” (jun. 1920), quanto em “Letras Floridas” (jul. 1920), Sérgio Buarque refuta algumas das ideias de Taine, o que evidencia que sua leitura do mestre francês não era passiva, já que obras literárias da América permitem-lhe contrariar os preceitos deterministas.

Em “Os Poetas e a Felicidade” (dez. 1920; jan./fev. 1921), procura entender a relação de diferentes poetas com a felicidade e com a morte a partir do meio e do momento no qual escrevem. Deixar de lado a morte e os males da existência teria sido a solução encontrada pelos poetas brasileiros e portugueses para que poetizassem o desejo de viver.

Entretanto, ao apontar exemplos de que há, entre os lusos e brasileiros, alguns que se reportam à morte sem o horror costumeiro, dá a ver uma série de exceções que permitem dissociar a obra do meio no qual foi produzida. Para tanto, Sérgio Buarque cita o “Soneto”, de Francisco Otaviano de Almeida Rosa, e “O que diz a Morte!”, de Antero de Quental, evidenciando que neles o eu lírico encararia a morte de uma forma mais próxima aos europeus de além-Pirineus e mais entusiasmada que o próprio Victor Hugo.

O crítico discorda das teorias de fundo determinista que embasam estudos pautados na estreita ligação que supostamente existiria entre a obra e o meio, a raça e o momento. Deste modo, observa-se nos anos 1920 um pensamento em construção, e uma construção calcada no diálogo com a tradição crítico-literária brasileira e francesa. Neste caso, um diálogo intenso com os românticos franceses, com Taine e com os seus descendentes diretos.

5 ALARIDOS VANGUARDISTAS

“[...] Que os nossos braços, como espanadores, sacudam a poeira desta sala de visitas que é a nossa Arte. Que as bocas dos Poetas sejam ventres dos seus versos!...Que os dedos dos pintores sejam sexos na tela! [...] Estão os bailes Europeus – russos de alcunha – bailes em que cada corpo é um balé, com um braço que é Nijinsky e uma perna – Karsavina...Está Marinetti – esse boxeur de ideias; Picasso – uma régua com bocas; Cocteau – o contorcionista do Potomak; Blaise Cendrars – Torre Eiffel de asas e de versos; Picabia – Cristo novo, novíssimo, escanhado; Stravinsky – máquina de escrever música [...]” (A. Ferro, Nós, 1922)

Segundo Arnoni Prado (2012, p. 79), Sérgio Buarque,

[...] ainda que muito jovem, não deixou de captar de modo precoce aquela mudança dos ventos, que ele soube registrar em, pelo menos, três posições inovadoras: a necessidade do contato com outras “tradições” de cultura que nos livrassem do peso excessivo da matriz portuguesa, a urgência em pesquisar a nossa originalidade artístico-literária e a abertura para a renovação das fontes que chegavam com o novo século.

Aponta-se, no excerto, para três “posições inovadoras” características da crítica buarqueana nos anos 1920. Em todas elas, a literatura francesa tem participação de destaque: no fecundo diálogo com os estrangeiros, a França é interlocutora contínua; a valorização da originalidade brasileira ganha fôlego com autores franceses que valorizavam o exótico como elemento literário; e da França, ou via França, vinham as correntes mais modernas da vanguarda europeia do início do século.

Os “novos ventos” não trazem mudanças radicais ao seu pensamento, mas novos elementos inspirados nas vanguardas estrangeiras que o modernismo brasileiro importava da França às vésperas da Semana. Afinal, os modernistas daquela primeira fase, analisa Miceli (2001), estavam ligados a círculos oligárquicos intelectualizados, interessados nas novidades literárias europeias.

A esse respeito, interessa ler M. V. Carvalho (2003, p. 59), quando observa que a amizade com Guilherme de Almeida e com Prudente de Moraes, neto, bem como a leitura da “nova geração vanguardista” proporcionaram-lhe novas discussões a respeito das formas literárias. Entretanto, afirma o autor:

[...] as questões principais parecem continuar as mesmas, pelo menos aquelas tais, que giram em torno do “americanismo” e da “tradição nacional” [...] não há variações significativas na maneira com que ele costuma conceituar suas avaliações críticas, fazendo valer noções como as de “originalidade”, “espontaneidade” e “sinceridade” [...].

Está claro que a aproximação com as vanguardas não destrói um pensamento que já vinha sendo construído há algum tempo, mas amplia suas leituras e faz com que se abra para questões literárias mais contemporâneas. Ao ler as páginas críticas de Sérgio Buarque, Eugênio (2008, p. 453) se pergunta qual ligação existiria entre um apelo desveladamente romântico como a defesa de uma literatura nacional e o elogio das vanguardas cosmopolitas. A resposta ele mesmo fornece: “[...] Sérgio acreditava que o espírito iconoclasta das vanguardas poderia realizar a arte nacional mediante a insurgência contra as convenções caducas que atravancavam o caminho da auto-expressão cultural no Brasil”.

E é justamente neste aspecto que este capítulo estará focado, diga-se, em estudar como as novidades literárias de origem francesa trazem inovações à crítica buarqueana da década de 1920. Vale lembrar que muitas das novidades literárias eram divulgadas nos jornais e nas revistas especializadas às quais ele tinha acesso. Em entrevista concedida a Maria Célia Leonel de Moraes, afirma que lia *La Nouvelle Revue Française*, *Criterion*, algumas revistas alemãs e a *Revista do Ocidente* (HOLANDA, 1975).

Em seus textos, como meios de propagação das ideias modernas, são citados alguns periódicos como a *Vela Latina*, a *Lacerba*, *La Revue*, *Le Figaro*, *Les Marges*, *Die Aktion*, *Der Sturm*, *La Nouvelle Revue Française*, *The Adelphi*, *The Criterion*, *Action Française*. Era por meio de periódicos como esses que aquela geração tinha acesso aos novos ventos de que fala

Arnoni Prado. No Brasil, as discussões eram deslindadas em revistas como a *Klaxon*, a *Estética*, *A Revista*, *Terra roxa e outras terras*, *Festa e Verde*.

Trata-se portanto de uma geração tributária das revistas, mais que dos livros: algo que fica claro tanto nos textos críticos de Sérgio Buarque, quanto em sua correspondência. Numa das primeiras cartas que Mário de Andrade lhe enviou, dá-lhe notícia da chegada da revista *Vanity Fair* (ANDRADE, [1922] 2012, p. 19), que, segundo Monteiro (2012d), apresentava muitos dos autores estrangeiros vanguardistas, dentre eles, Maurois e Cocteau.

Num artigo como “Romantismo e Tradição” (set. 1924), ao trazer à *Estética* uma discussão travada na *The Criterion* e na *The Adelphi*, fica claro que as revistas especializadas em literatura fomentavam o pensamento de Sérgio Buarque. O artigo deixa ver o quanto novas reflexões sobre o Romantismo eram fecundas entre os críticos modernos e, mais que isso, o quanto as discussões realizadas fora do país atraíam olhares brasileiros.

Mário de Andrade ([1942] 1979, p. 235) atrela os primórdios do modernismo brasileiro aos acontecimentos europeus afirmando que: “[...] É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor. E as modas que revestiram esse espírito foram, de início, diretamente importadas da Europa [...]”.

É significativo que, na Apresentação de *Tentativas de Mitologia* (HOLANDA, 1979b), ao recordar as divergências entre seu grupo e o de Graça Aranha, Sérgio Buarque pareça ainda surpreender-se com o fato de que este homem que viveu as duas primeiras décadas do século na Europa, acompanhando a renovação vivida na literatura, não admirasse Proust, tenha preferido Marinetti a Blaise Cendrars e tenha rejeitado o surrealismo.

A Graça Aranha havia sido dedicado um artigo no primeiro número de *Estética* apresentando-o como um grande nome da intelectualidade. “Um homem essencial” (set.

1924) tem início com a referência aos elogios de Péguy sobre Michelet: o primeiro considerava o historiador do século XIX um homem essencial do pensamento ocidental moderno e, segundo o autor do artigo, o mesmo poderia ser dito a propósito de Graça Aranha. Dessa forma, o jovem crítico se colocava em relação a Graça Aranha como um admirador, assim como Péguy o fora de Michelet.

Entretanto, as diferenças entre eles se acirrava com o tempo. Ao contrário de Graça Aranha, nos anos 1920, Sérgio Buarque louvou o romance proustiano e abraçou a estética surrealista, tendo em autores franceses recentes e contemporâneos uma inspiração vanguardista: em textos da época, é comum citá-los como exemplos de modernidade ou de “rebeldia literária”. Para Monteiro (2012d, p. 57), mais que uma inspiração, autores como Apollinaire, Cendrars e Jacob são “mestres queridos”.

Os textos buarqueanos do período deixam transparecer o clima intelectual da época, funcionando como ecos das conversas estabelecidas entre o grupo de modernistas. Conversas essas que, por sua vez, revelam questões e paixões literárias atreladas a anseios político-literários vivenciados por aquela geração de jovens escritores e críticos. E a ligação com a literatura francesa indica que esta circulava profusamente pelas rodas literárias brasileiras.

Na década de 1920, o cenário da literatura francesa ganhava repercussões em solo brasileiro, tendo seu papel no fomento das reflexões de Sérgio Buarque. Todos os escritores daquela geração, direta ou indiretamente, viviam sob o influxo francês: Oswald de Andrade tornara-se um “[...] mediador fundamental entre os dois mundos da vanguarda, europeu e brasileiro [...]” (MONTEIRO, 2012d, p. 45). Mário de Andrade confessa estar no encantamento com *Villes Tentaculaires* ([1895] 1955), de Verhaeren, a inspiração para *Pauliceia Desvairada*.

É de Leonel (1984) a constatação de que, em *Estética*, com relação à presença de literatura estrangeira, o interesse dos colaboradores volta-se para a literatura francesa, sendo que a quantidade de autores franceses tratados no periódico é o dobro da quantidade de autores de língua inglesa. Desse período, Sérgio Buarque (1975) recorda que lia Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars, André Salmon, Gide, Claudel e Valéry.

Verdade que o contato com a literatura francesa não é novidade no Brasil. Há muito tempo a França despertava em nós mais que curiosidade, e sim uma verdadeira inspiração, sendo o modelo cultural para a nação que almejava se erigir a partir da independência política. A diferença entre as gerações anteriores e a de Sérgio Buarque no tocante às relações literárias entre os dois países está no fato de que aqueles jovens queriam estabelecer uma postura não subserviente, como julgavam terem sido as gerações anteriores.

Outra diferença está no repertório escolhido pelos modernistas, que formavam um paideuma moderno: o modelo já não era o dos românticos, parnasianos, simbolistas, realistas e naturalistas. O tempo agora era o do futurismo, do cubismo, do fauvismo, do expressionismo. Ao expor as condições da chegada do Surrealismo no Brasil, Ponge (2004, p. 54) salienta que:

[...] em consequência dos desenvolvimentos da tipografia, dos transportes e das viagens, os debates e a reflexão sobre os rumos da arte vinham se desenvolvendo internacional e, a seguir, intercontinentalmente. E existia um detate internacional porque a arte não possuía mais um caráter local, e sim supranacional [...].

Deste ponto de vista, mais do que simplesmente trazer ao Brasil as questões debatidas na Europa, o grupo do qual Sérgio Buarque fazia parte integrava uma rede de intelectuais que estavam interagindo simultaneamente num profícuo debate sobre a literatura moderna.

5.1 VERSAR O CONTO

A emergência do novo é sempre um ponto nevrálgico da literatura. Obras como Pauliceia Desvairada, de Mário de Andrade e Memórias Sentimentais de João Miramar de Oswald de Andrade, já formalmente modernistas, poderiam ter sido escritas sem a abertura dos seus autores ao que se estava fazendo na França ou, via França, na Itália futurista, na Alemanha expressionista, na Rússia revolucionária e cubofuturista? Parece que não. (Alfredo Bosi, Moderno e Modernista na literatura brasileira, 1988)

A crítica buarqueana dos anos 1920 revela um pensamento em construção e um sujeito que se permite mudar, avançar e voltar, à medida que se depara com novas ideias e perspectivas. Isso é perceptível quando suas opiniões lançadas em “A decadência do romance” (mar. 1921) são comparadas a momentos posteriores em que trata do gênero conto.

O texto, já explorado neste trabalho, revela um crítico que defende o romance do XIX e vê na preferência das novas gerações pelo conto uma ameaça à boa literatura. Segundo Neves (2012), esta opinião contrária ao conto tinha em perspectiva a chegada ao Brasil da *short story* norte-americana. Portanto, observa-se um imbricamento entre a crítica à forma curta e a crítica à ascensão da influência norte-americana no país.

No fundo, segundo Eugênio (2008), o texto revela certos receios de Sérgio Buarque em relação ao futuro da literatura no país, isto é, que ela servisse somente ao entretenimento e que a difusão de uma literatura americana barrasse a criação de uma literatura brasileira ao impor padrões hegemônicos de cultura.

Vale enfatizar que, ao apontar a concorrência de dois gêneros literários e a possível suplantação de um pelo outro, Sérgio Buarque registra a renovação dos gêneros literários que o século XX trazia com a rapidez dos processos numa cultura progressista e urbanizada. Isso demonstra uma forma de pensar que remete a Brunetière.

Brunetière, inspirado por Taine e pelas teorias de Comte e Darwin, acreditava que os gêneros literários eram expressão natural de um estado de espírito comum a uma geração e, da mesma forma que as espécies no universo natural nascem, evoluem e morrem, as produções literárias de um tempo passariam pelo mesmo processo. Isto é, assim como os seres vivos, os gêneros literários estariam em constante estado de concorrência, sobreviveriam aqueles que correspondessem a uma necessidade de sua época.

Partindo deste pressuposto, ele adotou um método: observar a evolução de um gênero literário, dando importância à história das ideias, dos modos e do gosto de modo geral; seu interesse recai nas épocas de transição, nas quais os gêneros se transformariam sobretudo a partir das influências literárias. Por isso, costumava ater-se a autores que modificariam seu meio espiritual por meio da produção de uma obra original, movimentando o motor da evolução literária.

Este não costuma ser o propósito nem o método de Sérgio Buarque, e muito provavelmente não tenha sido o seu objetivo em “A decadência do romance” (mar. 1921) analisar a preferência do conto instrumentalizando-se dessas premissas. Acontece que as leituras que fizera da crítica de Brunetière acabam por ressoar aqui, na medida em que ele visualiza o romance como um gênero em vias de extinção e o conto, por sua vez, como um gênero que invade o território da literatura desequilibrando o meio.

Ao usar a expressão “último acordes de passadismo” para tratar das ideias de “A decadência do romance” (mar. 1921), Thiengo (2011) frisa que não demora muito tempo para que Sérgio Buarque mude de ideia. O estreitamento de laços com as correntes literárias mais modernas parece tê-lo feito repensar o assunto de modo a aceitar as novas formas literárias que eclodiam no início do século XX. Assim, o olhar desconfiado sobre um novo gênero e o

elogio ao romance, bastante visíveis no referido artigo de março de 1921, são superados em textos posteriores.

A mudança é rápida: em “O gênio do século” (set. 1921), por exemplo, já se mostra convicto dos ideais de uma arte moderna, de forma a apreciar o futurismo. E cita, entre outros exemplos de obras-primas da ficção produzidas por autores modernos, o livro de contos *Poeta assassinado*, de Guillaume Apollinaire (1916).

Vale lembrar a crítica elogiosa a *Pathé-Baby*, de Antonio Alcântara Machado (MACHADO, [1926] 1982), em que atenta para a dificuldade de se classificar um livro que associa a técnica cinematográfica à escrita literária. Diz ele: “[...] se sente uma certa hesitação em classificar ele do mesmo jeito com que se classifica quase todos os nossos livros, ainda os mais modernos. Desorienta” (HOLANDA, [1926] 1996, p. 221).

Ao ler *Pathé-Baby*, Sérgio Buarque “[...] sente uma bruta vontade de comparar ele aos contos de Paul Morand e muito mais a certas páginas do diário íntimo de Barnabooth de Valery Larbaud [...]” (HOLANDA, [1926a] 1996a). A comparação evidencia mais as diferenças que as semelhanças: o crítico alerta que o sujeito do livro de Alcântara Machado é “[...] um turista apressado, sem muito tempo pra tomar amor pelas coisas [...]”, ao passo que:

[...] Nos franceses predomina a impressão pessoal dos sítios que eles observam e percorrem. Eles se demoram nela e acham bom observarem-se a si mesmos. Quase sempre a nota subjetiva dá o tom, se não serve de ritornelo. Isso é sobretudo verdadeiro quando se trata de Larbaud. (HOLANDA, [1926] 1996, p. 220)

Ele pensa numa obra tida como das mais modernas em seu tempo, isto é, *A. O. Barnabooth: son journal intime*⁸¹ (LARBAUD, [1908/1913/1922] 1970), livro em que o personagem alter ego de Larbaud conta suas viagens pela Europa. Saliente-se nesta análise

⁸¹ Disponível em: <<https://archive.org/details/aobarnaboothsonj00larb>>. Acesso em: 17 jan. 2015

que são apontadas diferenças entre o brasileiro e o francês, mas sem conotação de desvalorizar um ou outro e a obra de Alcântara Machado, sendo diferente, é moderna.

Observa-se que, em pouco tempo, gêneros híbridos, textos fragmentários, contos curtos e narrativas desorientadoras passaram a ser interpretados como formas de expressão modernas, inclusive em artigos como “Thomas Mann e o Brasil” (fev. 1930) e “Contos” (mar. 1941) Maupassant, ao lado de Tchecov, é visto como um dos patriarcas do conto moderno.

É tão verdade que aquelas primeiras impressões sobre o conto dissiparam-se, que o próprio Sérgio Buarque aventurou-se por tais territórios, publicando narrativas curtas: “Antinous”, lançado no número 4 da *Klaxon*; “F-1” lançado em 1923, no número 23 da *América Brasileira*; e “A Viagem a Nápoles”, publicado em 1931 na *Revista Nova*.

Fica claro assim que há um contraste entre as ideias expostas em “A Decadência do Romance” (mar. 1921) e a tomada de posição em prol dos movimentos vanguardistas como o futurismo e o surrealismo, que logo o levou a romper com os modelos tradicionais de escrita herdados do século anterior, bem como o encorajou a fazer incursões na escrita literária, optando pelo conto, gênero que abertamente rejeitara em 1921.

Leonel (1982, p. 70) aponta a limitação dos dois primeiros contos. Para ela, o valor destes para a história da literatura brasileira está em trazer às narrativas características exploradas pelos surrealistas como “anacronismos, situações insólitas, absurdas”, que instauram uma linguagem que “[...] foge ao universo das convenções e da racionalidade, associado à tentativa de apresentar inovações ao nível formal”. Arnoni Prado (1996a, p. 25-26), a seu turno, ressalta as contribuições desses textos “desconcertantes”.

“A Viagem a Nápoles” narra a jornada de um dia de um garoto chamado Belarmino, de forma insólita e por vezes desconexa em que sonho e realidade se mesclam. Em carta a Mário de Andrade, datada de 10 de maio de 1931, o envia ao amigo dizendo:

[...] Não sei se agradará, mas é o que posso mandar no momento. A mim, na verdade, não me satisfaz muito esse exercício de ficção, salvo na sua parte final. Foi composto em Berlim em fins do ano atrasado. Refi-lo depois, linha por linha, durante a viagem de volta e aqui no Rio. Mas, por outro lado, sinto-me no momento inteiramente incapacitado para retomar o assunto. A gente não volta a Pasárgada quando quer, como voltam as pombas aos pombais. Seria preciso que eu tornasse a escrever tudo, sem ver o texto atual, escrever com mais fluência e abandono [...]. (HOLANDA, [1931] 2012, p. 99)

Na missiva, o autor afirma que não lhe “satisfaz” escrever ficção: informação reveladora para alguém que em breve começará a escrever textos sobre História. Ele revela também algo do processo de composição do conto, que em nada se aproxima do método de escrita automática explorado pelos surrealistas, pelo contrário, há um constante trabalho de reescrita e depuração. Por isso, Leonel (1984, p. 84) afirma que o conto “[...] não se confunde com as obras surrealistas já que a matriz produtora da criação não está no inconsciente. Poderíamos dizer que se trata de recriação consciente do inconsciente infantil [...]”.

O conto teve certa repercussão no campo literário brasileiro: foi incluído por Graciliano Ramos no terceiro volume da *Seleção de Contos Brasileiros* (RAMOS, 1976), e mais tarde, em 2008, foi relançado em formato de livro pela editora Terceiro Nome, quando então suscitou novos olhares e críticas.

Muitas dessas críticas têm o propósito de discutir se o conto buarqueano pode ou não ser chamado de “surrealista”. Não é o caso aqui de levantar tal discussão, mas tão somente pontuar que os elementos usados na composição da narrativa revelam que seu autor se apropriou de diversos procedimentos característicos da estética surrealista, tais como o insólito, o inverossímil, o onírico, o desconexo, o ilógico, o imprevisto, o simbólico e o inconsciente.

Leonel (1982; 1984) reafirma por diversas vezes a filiação de Sérgio Buarque ao Surrealismo nos anos 1920, destacando que ele e Prudente de Moraes, neto, aclamavam esta corrente, haja vista as ideias expostas em “Perspectivas” (abr./jun. 1925), e deixavam-se

inspirar pelas experiências de Breton, de Aragon, de Tzara e de Philippe Soupault, entre outros, reproduzindo aqui quase simultaneamente as experiências daquele grupo.

Foi o amigo Prudente de Moraes, neto que mais se dedicou à escrita de contos ou de narrativas surrealistas, empregando a técnica da escrita automática em diversos textos publicados na época. Embora o nome de Breton seja relativamente pouco citado na crítica literária buarqueana nos anos 1920, sua importância não é pequena, e Sérgio Buarque se lembrará cinquenta anos depois das “cartas surrealistas, conforme a receita de André Breton”, que trocava com o amigo Prudente de Moraes, neto (HOLANDA, 1975, p. 178).

Assim, vem de autores franceses o estímulo à escrita literária, sendo que esses textos configuram-se hoje como as primeiras peças de tendência surrealista produzidas aqui e afirmam, segundo Ponge (2004), o papel primordial dos editores de *Estética* para a manifestação do surrealismo no Brasil, embora a estética não agradasse a maioria dos modernistas, nem tenha sido de grande expressão em solo brasileiro.

5.2 REINVENTAR O ROMANCE

“[...] Nous n'avons de l'univers que des visions informes, fragmentées et que nous complétons par des associations d'idées arbitraires, créatrices de dangereuses suggestions [...]”. (Marcel Proust, Albertine disparue, À la recherche du temps perdu)

Na crítica de Sérgio Buarque, o romance é constantemente objeto de discussões. Especialmente nos anos 1950, o gênero é tema de diversos escritos nos quais o autor trata do assunto tendo em mãos novos instrumentos de análise e novo aporte teórico. Nos anos 1920, tendo um arsenal teórico mais limitado, mas provido de capacidade de análise e de espírito crítico, procura analisar o gênero observando as transformações pelas quais passava. Na

época, ainda não havia a gama de teorias sobre o romance que viria compor posteriormente o cenário das Letras no século XX.

Nesse tempo, ele trata mais de poesia do que de romance. E isso não acena somente para o gosto pessoal de Sérgio Buarque, mas diz respeito a um momento vivido pela crítica literária brasileira. Miceli (2001) constata que nem os escritores do final do século XIX, nem os do início do XX, inclusive os modernistas, consideravam o romance um “gênero digno de amplos investimentos”, dedicando-se sobretudo ao estudo da poesia.

Inicialmente, é o romance do século XIX que constitui um modelo para o crítico, haja vista os elogios aos esforços de Alencar na construção de uma originalidade literária (*Originalidade Literária*, [1920a] 1996), o reconhecimento de Manuel de Macedo como o verdadeiro fundador do romance nacional (*Um Centenário*, [1920e] 1996) e o incômodo frente à sensação de que o conto estava em vias de suplantar o romance tradicional (*A Decadência do Romance*, [1921c] 1996).

“A Decadência do Romance” (mar. 1921) é interessante por mostrar que Sérgio Buarque, sem ainda poder avaliar ou esmiuçar o fenômeno literário do romance moderno, sentia as mudanças da narrativa. Nele, o crítico parece tatear o romance como quem tateia um objeto sem poder vê-lo por completo. E acerta quando afirma que, salvo Romain Rolland e Barbusse, “[...] todos os grandes romancistas contemporâneos é lícito bandeá-los fora das modernas gerações. Os France, os Bourget, os Loti, os Bordeaux, pode-se dizer, já não pertencem mais à atualidade [...]” (HOLANDA, [1921c] 1996, p. 106).

Ao trazer exemplos da literatura francesa, o crítico expõe o lugar reservado à França como um centro irradiador da cultura, já que, reportar-se àquela realidade literária e intelectual significava, para os brasileiros daquele tempo, tratar do que de mais moderno havia

no pensamento. E o mais moderno, no campo do romance, era um Henri Barbusse e um Romain Rolland. Todo o resto lhe parecia já desgastado, pertencente a uma geração anterior.

Vale observar também que ele situa entre os pertencentes a esta geração anterior autores contemporâneos, que ainda produziam nos anos 1920, mas cujas características estavam atreladas ao passado. É provavelmente pensando nos valores tradicionalistas e cristãos e no caráter naturalista e sociologizante da obra de Bourget e Bordeaux que ele os situa entre os, por assim dizer, ultrapassados.

E, ainda que o tenha colocado entre os mais modernos no texto de março de 1921, o “equilibradíssimo” Barbusse não merecerá o título de futurista em “Guilherme de Almeida” (set. 1921), publicado sete meses depois, quando Sérgio Buarque já apregoava com vigor a nova estética. Pouco tempo depois, em “O futurismo paulista” (dez. 1921), Barbusse e Romain Rolland serão vistos como passadistas entre os mais modernos. Não bastava ser moderno, havia de ser moderníssimo.

Em muitas das considerações sobre o romance, registra-se a importância do contato com a literatura francesa para a configuração do modernismo brasileiro, caso de “O futurismo paulista” (dez. 1921): os futuristas de São Paulo “[...] não se prendem aos de Marinetti, antes têm mais pontos de contato com os moderníssimos da França desde os passadistas Romain Rolland, Barbusse e Marcel Proust até os esquisitos Jacob, Apollinaire, Stietz⁸², Salmon, Picabia e Tzara” (HOLANDA, [1921g] 1996, p. 132).

A leitura de Sérgio Buarque indica transformações no gênero representadas por dois tipos de escritores que inspiravam os então chamados futuristas de São Paulo: os passadistas e

⁸² A referência exata não pode ser encontrada durante as pesquisas para a realização deste trabalho. Cogita-se que Sérgio Buarque esteja se referindo aqui a Alfred Stieglitz (1864-1946), fotógrafo norte-americano e promotor de arte que fomentou a divulgação da arte moderna nos Estados Unidos da América, tendo relações com as vanguardas europeias, inclusive com o pintor francês Francis Picabia, citado pelo crítico no excerto.

os esquisitos. Em geral, os passadistas são aqueles em cujas obras o crítico observa características que podem ser atreladas à literatura do XIX. Algo que fica claro em “Enéas Ferraz – *História de João Crispim*” (mar. 1922), texto em que ele comenta o livro.

Segundo o crítico, os pontos fracos do romance são o realismo e a teoria do romance experimental e os pontos fortes estariam na renúncia aos padrões do romance da época, ao não trazer um adultério como mote principal, e o registro de tipos cariocas, elogio que ganha especial significado quando se leva em consideração que erigir uma literatura nacional estava nos anseios do crítico desde o primeiro artigo.

João Crispim é inspirado em Lima Barreto, amigo pessoal de Enéas Ferraz e, por isso, carrega algo de biográfico que leva Sérgio Buarque a cogitar o gênero em que a obra poderia ser encaixada: “[...] Creio que se perguntássemos ao A. em que gênero colocaria seu livro, ele responderia como Romain Rolland: Queira por quê? Quando vedes um homem, perguntais-lhe se é um romance ou um poema?” (HOLANDA, [1922] 1996a, p. 146-147).

Romain Rolland proferiu tais palavras a respeito do seu romance *Jean-Christophe*, lançado de 1904 a 1912 nos *Cahiers de la Quinzaine*. Assim como o romance de Enéas Ferraz trazia a trajetória de um personagem e pretendia mostrar por meio dela os tipos cariocas, o cotidiano e a cultura da cidade, Romain Rolland narrou o destino de um personagem desde o nascimento até a morte tendo uma civilização em crise como pano de fundo. Os críticos em vão buscavam encaixar a obra em gêneros literários estabelecidos (BONNEROT, 1921), o que fez com que o autor se dirigisse aos leitores:

Il est clair que je n'ai jamais eu la prétention d'écrire un roman... Qu'est-ce donc que cet ouvrage? Un poème? — Qu'avez-vous besoin d'un nom? Quand vous voyez un homme, lui demandez-vous s'il est un roman, ou un poème? C'est un homme que je fais. La vie d'un homme ne s'enferme point dans le cadre d'une forme littéraire. Sa loi est en elle; et chaque vie a sa loi. Son régime est celui d'une force de la nature. Il y a des vies humaines qui sont des lacs tranquilles, d'autres de grands cieux clairs où voguent les

nuages, d'autres des plaines fécondes, d'autres des cimes déchiquetées. Jean-Christophe m'est toujours apparu comme un fleuve... (ROLLAND, 1909)

No excerto, o autor questiona a necessidade da crítica em estabelecer uma nomenclatura para as obras literárias. Ele alega que escreve a vida de um homem, e a vida não pode ser formatada em gênero literário. Sérgio Buarque toma tais palavras e as aplica a *História de João Crispim*, revelando assim que a questão da forma era importante, não no sentido de categorizar as obras, mas de questionar modelos.

Tanto quanto Romain Rolland, Proust era uma referência para os novos escritores. Se havia algum tipo de realismo a ser aceito por Sérgio Buarque, era o que ele próprio definirá em “Jardim das Confidências” (jul. 1922) como o “fino” realismo de Proust. Muito provavelmente porque há nele um caráter introspectivo e reflexivo que permite perscrutar os mecanismos da psiquê humana. Lembremos que é justamente este autor convidado ao diálogo em “Perspectivas” (abr./jun. 1925).

O artigo de 1925 defende a exploração literária do sonho e das imagens produzidas pelas profundezas da mente humana, que vêm sem cálculo e sem intervenção da racionalidade e da ordem lógica. Para oferecer um contraponto ao leitor, o crítico lembra a “admirável” passagem de *La Prisonnière*, lançado em 1923, em que o narrador, ao ouvir a música de Vinteuil, é levado a refletir sobre os imbricamentos entre arte e realidade:

[...] Dans la musique de Vinteuil, il y avait ainsi de ces visions qu'il est impossible d'exprimer et presque défendu de constater, puisque, quand, au moment de s'endormir, on reçoit la caresse de leur irréel enchantement, à ce moment même où la raison nous a déjà abandonnés, les yeux se scellent et, avant d'avoir eu le temps de connaître non seulement l'ineffable mais l'invisible, on s'endort [...]. (PROUST, 1923, p. 215)

A música o leva ao mesmo lugar que o estado de vigília, estágio entre o sono e o estar acordado em que a razão abandona o homem e cede espaço para as visões vindas de algum lugar recôndito do espírito humano que fluem como encantamento irreal. Inefáveis e invisíveis, são inapreensíveis, impossíveis de serem exprimidas, proibidas de serem captadas.

Proust fala desse universo desconhecido para o homem e que no entanto habita dentro dele, um universo proibido, onde não se pode adentrar, mas apenas vislumbrá-lo. O narrador de *À la recherche du temps perdu* não ousa explorá-lo. E aí habita a diferença entre a obra de Proust e a proposta surrealista. Sérgio Buarque acreditava ser possível acionar essas “visões”, não havia nada inefável ou invisível que a literatura não levasse a conhecer. Por isso, ao ler a passagem proustiana, questiona:

Mas de que nos vale ter confiança no milagre se não ousamos transpor aquele impossível e aquele proibido colocados ali por prudência ou por covardia? [...] Para os sábios mais consideráveis uma certa amplitude de pensamento acarreta o invencível sacrifício de tudo quanto escapa à lógica da continuidade [...]. (HOLANDA, [1925e] 1996, p. 216)

O gosto de Sérgio Buarque agora pendia para a novidade literária e ele mesmo poderia ter sido um dos que inovaram a maneira de fazer romance no século XX. Monteiro (2012d, p. 22) lembra que o segundo número da revista *Terra de Sol* anunciava, em fevereiro de 1924, o lançamento de um romance escrito por Sérgio Buarque, chamado *Y, o Magnífico*. Este nunca chegou a ser publicado, mas o título escolhido já indica que não se trataria de algo nos moldes do romance romântico ou realista do século anterior.

Do século anterior, agora chamava-lhe mais atenção uma literatura que beirava o fantástico e o insólito, como *Le livre de Monelle* (SCHWOB, [1892-1894] 2003), do simbolista Marcel Schwob, cuja moralidade ele compara à concepção de mundo de Gide com relação à identificação entre virtude e felicidade.

A comparação está em “André Gide” (fev. 1924), texto em que o leitor é despertado para o caráter multifacetado da obra de Gide. Os já habituados ao modo de Sérgio Buarque e ao vasto leque de leituras que marca sua geração não mais se surpreendem com a quantidade de leituras que ele move para tratar do autor, mas nunca é demais salientar que ele cita *Pretextes* (GIDE, 1903), os *Morceaux Choisis* (GIDE, 1921), as *Nourritures Terrestres*

(GIDE, [1897] 1917), as *Nouvelles Nourritures* (GIDE, 1919) e um estudo de Alfred-Richard Meyer⁸³.

Outro aspecto da obra de Gide que chama a atenção de Sérgio Buarque é o cunho filosófico, especialmente o tema da felicidade. Diz o crítico que a necessidade da felicidade é uma preocupação constante em Gide. E, nesse caso, o que há aqui é uma afinidade entre os dois, visto que a felicidade é também uma inquietação revelada nos primeiros textos buarqueanos, explícitas em textos como “O Fausto” (nov./dez. 1920) e “Os Poetas e a Felicidade” (jan./fev 1921).

E a felicidade não havia sido encontrada pelo homem no universo da razão. Por isso Sérgio Buarque adota posições radicais a favor do sonho em “Perspectivas” (abr./jun. 1925), que Eugênio (2008) compara ao *Manifeste du Surréalisme* (BRETON, [1924] 1963) e ao romance de Aragon, *Le Paysan de Paris* (ARAGON, [1924-1925] 1926).

Desse modo, as preferências literárias e esta espécie de desassossego com relação à felicidade humana que se esboça em suas páginas revelam um descontentamento de Sérgio com o mundo cientificista e racionalista que tendia a massificar os homens e os coisificar transformando-os em máquinas. Um descontentamento, segundo Eugênio (2008), que evoca o de Marcel Schwob, expresso no prefácio de *Vies Imaginaires* (1896, p. 2):

L’art est à l’opposé des idées générales, ne décrit que l’individuel, ne désire que l’unique. Il ne classe pas ; il déclassé. Pour autant que cela nous occupe, nos idées générales peuvent être semblables à celles qui ont cours dans la planète Mars et trois lignes qui se coupent forment un triangle sur tous les points de l’univers. Mais regardez une feuille d’arbre, avec ses nervures capricieuses, ses teintes variées par l’ombre et le soleil, le gonflement qu’y a soulevé la chute d’une goutte de pluie, la piqûre qu’y a laissée un insecte, la trace argentée du petit escargot, la première dorure mortelle qu’y marque l’automne; cherchez une feuille exactement semblable dans toutes les

⁸³ Além de professor, o alemão Alfred Richard Meyer foi poeta e ensaísta, tendo participado do movimento dadaísta. É também conhecido pelo pseudônimo Munkepunke. Disponível em: <<http://www.munkepunke.de/vita.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2014. (Cf. Roy, Allen. *Literary Life in German Expressionism and the Berlin Circles*. Ann Arbor: UMI, 1983).

grandes forêts de la terre : je vous mets au défi. Il n'y a pas de science du tégument d'une foliole, des filaments d'une cellule, de la courbure d'une veine, de la manie d'une habitude, des crochets d'un caractère [...]

5.3 DESVELAR A POESIA

“[...] falar com seriedade e emoção de poesia já é fazer poesia [...]”
(S. Milliet, *Diário crítico*, 1945)

“[...] encontrei o poema do Bandeira ‘Santa Maria Egípcíaca’. ‘Isso não é poesia, coisa mais estranha, versos quebrados’, comentei com vários colegas. Aí aconteceu uma coisa extraordinária. Fiquei muito indignado com o poema, parecia um atentado à poesia. O poema, no entanto, não me saía da cabeça. Por que cargas d’água, uma poesia toda quebrada, angulosa, me prendia? Li de novo, até chegar à conclusão: ela era boa [...]”. (P. de Moraes, neto. *Entrevista*, 1976)

Acredito que esteja em “O Pantum” (nov. 1920) um dos primeiros sinais de que Sérgio Buarque enveredaria pelo caminho daqueles que propuseram uma renovação formal e temática mais profunda da poesia no início do século XX, tornando-se um daqueles “bárbaros invasores do Olimpo”. No texto, além de Puvis de Chavannes, cujos quadros prenunciavam o Surrealismo, há o elogio de uma arte primitiva apoiado nas ideias de Beaunier.

Sérgio Buarque cita o seguinte excerto desta obra : “[...] il y a des primitifs perpétuels dans tous les arts, en littérature, en poésie, au théâtre, comme en peinture [...]” (BEAUNIER, 1906, p. 112). Enquanto o ensaio do francês concentra-se na arte pictural, o crítico brasileiro procura analisar os efeitos dessa arte na poesia, com destaque para o pantum, seja o de Hugo, o de Baudelaire ou o de Leconte de Lisle.

É significativo, saliento mais uma vez, que o foco esteja no Victor Hugo mais jovem, sedento por retratar paisagens orientais e idílicas e ansioso por explorar novas formas. Isso sugere que Sérgio Buarque apreciava na poesia romântica aquilo que contribuiu para os desdobramentos da poesia finissecular e as inovações formais e temáticas capazes de alcançar

um efeito de simplicidade típico de uma poesia mais primitiva. Não apreciava o romantismo de viés socializante que levava à lírica hugoana ao tom planfetaresco.

Aliás, é isso que ele admira no “Era uma vez...”, de Guilherme de Almeida: usando a palavra “espontaneidade” e não mais “simplicidade”, refere-se “[...] à quase ausência dos grandes arremessos políticos e também dos pequenos, dessa certa eloquência infalível nas poesias, desde Homero [...]” (HOLANDA, [1921e] 1996, p. 114).

Em muitos textos da década de 1920, Sérgio Buarque está interessado nas discussões sobre a forma da poesia. Para ele, apesar de “batidíssima”, a teoria de Théophile Gautier, “[...] da arte pela arte [...] [é] um dos raros lugares-comuns que têm alguma razão de ser [...]” (HOLANDA, [1922b] 1996, p. 141). Não é à toa que em “Manuel Bandeira” (fev. 1922) se serve do lema de Gautier para tratar da poesia de Manuel Bandeira: embora Gautier seja considerado “pai” dos parnasianos, tão atacados em suas páginas à época, é em sua obra que encontra elementos para frisar a importância da forma para a poesia moderna.

A evocação de Gautier faz bastante sentido num momento em que o crítico – e na verdade toda aquela geração da fase heróica modernista – questionava a função da obra de arte em discussões que revelam tensões entre a inteligência e o inconsciente, entre o primitivismo e a civilização, entre o real e o surreal. Na maioria das vezes, concluía-se que a função da literatura de vanguarda era a de renovar as formas e os temas literários.

As considerações sobre a poesia na crítica buarqueana do período fazem lembrar as reflexões de Mário de Andrade em “A Escrava que não é Isaura” (ANDRADE, [1925] 2009), nas quais é conferido o lugar de libertadores da poesia aos poetas modernos, em especial uma liberdade em relação às formas poéticas que a teriam cerceado por vários séculos. O poeta moderno estava em vias de desvelar a Poesia, despindo-a de toda roupagem de artificialidade, de eloquência, de formalismo arbitrário.

Em consonância com as releituras da obra de Rimbaud que o elegiam como um precursor na arte da decomposição da linguagem, no texto marioandrado, era Rimbaud o “vagabundo genial” a desnudar a poesia. Na crítica buarqueana, Rimbaud também tem esse caráter precursor. O crítico dá início a “Blaise Cendrars – *Kodak Documentaire*”: (set. 1924), contata a anedota dos três artistas “malucos”, Apollinaire, Max Jacob e Pablo Picasso, a gritarem pelas ruas de Montmartre “*A bas Laforgue, Vive Rimbaud!*” e arremata: “[...] a descoberta de Rimbaud foi indiscutivelmente o começo de uma nova era para a poesia [...]”.

Sérgio Buarque também tinha a sensação de que as vanguardas desempenhavam o caráter libertador de que fala Mario de Andrade. Monteiro (2012b, p. 194) vê aí a característica que unia Sérgio Buarque a Mário de Andrade, quer dizer, “[...] o desejo de soltura, de ver-se livre das amarras do controle, de qualquer controle”.

Em “O Gênio do Século” (set. 1921), ele louva as inovações do futurismo, afirmando que esta corrente “[...] quer simplesmente livrar os poetas de certos preconceitos tradicionais [...] [e] despertar os artistas do ramerrão habitual” (HOLANDA, [1921d] 1996, p. 112). Destaquem-se os verbos “livrar” e “despertar” empregados pelo crítico.

No texto, o foco recai sobre o cenário europeu: os poemas de Fort, por exemplo, “[...] demonstram o grau adiantado a que alguns escritores de pulso têm feito subir a literatura contemporânea” (HOLANDA, [1921d] 1996, p. 112). Juntamente com outros representantes da literatura contemporânea francesa, Fort é apreciado por ser um expoente de uma literatura que supera as anteriores. Destaquem-se as expressões “grau adiantado”, “escritores de pulso” e “tem feito subir”.

Esse tipo de pensamento está inserido numa corrente de ideias compartilhadas por várias vanguardas do início do século XX, muitas delas tendo na Europa seu centro irradiador, às quais Sérgio Buarque estava atento. Neste trabalho, interessa sobretudo observar poetas

franceses contemporâneos ao crítico, trazidos em geral como exemplos de um esforço renovador vivido no momento.

A presença dos poetas vanguardistas franceses não se dá apenas porque servem de exemplo de boa literatura, mas também porque Sérgio Buarque via os modernistas brasileiros como integrantes de uma vaga literária ampla, de modo que faziam parte de um momento da literatura ocidental em que diversos escritores de diferentes países compartilhavam dos mesmos anseios, transpondo-os de modo peculiar e original para as obras que compunham.

Sérgio Buarque analisa a poesia francesa, tenta compreender os fenômenos literários produzidos na França e estabelece relações entre o que estava acontecendo lá no campo da literatura e o que estava sendo proposto pelo grupo de modernistas brasileiros, mas nunca com o objetivo de identificar plágios, cópias e possíveis subserviências de nossos poetas em relação aos europeus.

Comparações entre as duas literaturas estão presentes em toda a crítica buarqueana e, neste período, “Guilherme de Almeida” (set. 1921), lançado três dias depois de “O gênio do século” (set. 1921), oferece exemplo significativo de como autores franceses são acionados pelo crítico, à medida que este tece comparações entre a forma empregada por Fort, por Maeterlinck, por Apollinaire e por Guilherme de Almeida em seu livro “Era uma vez...” (ALMEIDA, 1922).

Sérgio Buarque se vale do prefácio que Pierre Louÿs (1897) escrevera para as *Ballades Françaises* (FORT, 1897), em que atenta para um estilo intermediário entre a prosa e a poesia nas peças de Fort e a exigência de uma prosódia que se aproxima da prosa, para tentar explicar o tom exigido na leitura das peças de Guilherme de Almeida.

Ele parece sondar as características da poesia realizada no período. Uma de suas principais constatações é a de que o futurismo não é uma “[...] escola de poesia que dá

receitas sobre a maneira de se fazer os versos ou que impõe o assunto dos novos cantos [...]” (HOLANDA, [1921d] 1996, p. 111), e que, por isso mesmo, possui alguns preceitos gerais, mas acolhe artistas dos mais diversos matizes. Nesse sentido, um dos grandes méritos da nova poesia era o de primar pela originalidade individual de cada poeta.

Tais conclusões, formuladas por alguém que vivia as rápidas transformações trazidas pelas vanguardas, cujas propostas múltiplas, difusas, pouco apreensíveis a um primeiro olhar, são capazes de revelar a lucidez do crítico em meio ao rico, mas caótico, momento literário. Pouco mais de vinte e um anos depois, Mário de Andrade replica as mesmas avaliações:

[...] Já um autor escreveu, como conclusão condenatória, que ‘a estética do Modernismo ficou indefinível’... Pois essa é a melhor razão-de-ser do Modernismo! Ele não era uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário [...]. (ANDRADE, [1942] 1979, p. 251)

Dos textos buarqueanos publicados no período sobressai uma reflexão acerca do caráter da poesia quando são abalados os pilares formais sobre os quais ela vinha se sustentando. Reflexão esta que pode ser resumida em duas questões fundamentais: O que fica da poesia quando poetas como Guilherme de Almeida rompem com a eloquência? O que permanece da poesia quando poetas como Paul Fort abolem a forma poética?

O que resta, segundo Sérgio Buarque, é “[...] uma coisa que se não pode explicar porque ainda não se inventou uma palavra que exatamente a exprimisse [...] alguma coisa que os tratados de metrficação não trazem e que os poetas usam a despeito disso [...]” (HOLANDA, [1921e] 1996, p. 115). O crítico sabe que a essência da poesia não está em determinada forma, tampouco em determinado tema ou tom, mas não consegue definir, pelo menos com palavras, o que vem a ser a poesia.

Estando posto que este elemento indecifrável que talvez possa ser chamado de poético ou de poeticidade não está na forma, nem no conteúdo, Sérgio Buarque consegue ler

como poesia *A Cidade do Vício e da Graça*, de Ribeiro Couto (1924), encontrando nas crônicas a “ternura e poesia” que permitem “uma confusão muito possível” entre o prosador e o poeta (HOLANDA, [1924c] 1996). Neste momento, não é importante para o crítico estabelecer uma distinção entre gêneros.

Para Mário de Andrade ([1941-1942] 1979, p. 143), este grau de reflexão é o que separa o Modernismo brasileiro das correntes literárias anteriores, porque “[...] não só se preocuparam de mudar os processos psicológicos, estéticos e técnicos de “fazer” poesia, como especialmente em saber o que é poesia, [...] o problema se modificaria fundamentalmente [...]”. Isso é o que encontramos nos textos de Sérgio Buarque: uma preocupação compartilhada com outros expoentes do modernismo brasileiro.

Cerca de vinte anos mais tarde, Sergio Milliet ([1945] 1981, p. 29-30) se indagaria sobre as reais contribuições da literatura moderna, a partir de poetas como Mallarmé e Valéry, que levou a um hermetismo que só fez afastar a poesia do público, reservando-a a um seletivo grupo de iniciados. Num primeiro momento, escreve: “[...] O grande poeta é aquele que estabelece essa comunicação mediante imagens diretas e penetrantes, com força reveladora e imediatez. É aquele que atrai o leitor para o círculo fechado de sua magia [...]”. Mas depois volta e arremata:

Tudo o que escrevi sobre poesia me parece agora, após nova meditação, extremamente especioso. Talvez a poesia não precise, para ser grande, de nenhuma centelha divina e lhe baste a espontaneidade da fala simples. Talvez seja ela um jogo de palavras, um jogo de sutilezas, muito sensual, uma sublimação de certos instintos, uma libertação de recalques, sei lá. Tudo isso e o céu também...

A definição de poesia escapa a Milliet, como escapava a Sérgio Buarque e como tem escapado a todos que tentam entendê-la ou explicá-la.

O caso é que, naquele período, Sérgio Buarque estava convencido de que a forma poética deveria revelar a verdadeira poesia. Em maio de 1922, quando envia a Mário de

Andrade uma poesia de Murillo Araújo para que fosse apreciada com fins de ser publicada na *Klaxon*, avalia: “Tem o grande defeito de ser soneto” (HOLANDA, [1922] 2012, p. 27).

Nesta mesma carta, o autor avisa que enviava ao amigo de São Paulo os “Poemas Elásticos”. São os *Dix-neuf Poèmes Élastiques*, de Cendrars (1919a), poeta que chegaria ao Brasil dois anos depois e seria recebido pelo grupo dos modernistas, incluindo Sérgio Buarque, como dileto expoente da vanguarda europeia e a quem Oswald de Andrade dedicaria sua poesia.

A elogiosa apresentação de *Kodak (Documentaire)*, de Blaise Cendrars (1924), no artigo homônimo de 1924, reflete o clima amistoso entre eles. Ali o autor é colocado ao lado daqueles que, como Morand e Reverdy, não teriam sido seduzidos (o termo “sedução” é de Sérgio Buarque) por um retrocesso identificado no campo da poesia francesa. O crítico reproduz “Ville Champignon” atribuindo-lhe o título de “poema”, que manifestaria o “objetivismo lírico”. Não é uma questão para o crítico averiguar se o texto se encaixa ou não na forma esperada para algo que pretenda ser um poema, ou seja, se o texto pode ser chamado de poema sem estar padronizado de acordo com as normas tradicionais.

Sérgio Buarque não se prende a definições e sabe que as obras modernas como a de Cendrars não podem ser enquadradas em rótulos. É o que diz a respeito do autor em “Conversando com Blaise Cendrars” (set. 1927), ao introduzir a entrevista que este lhe concede: “[...] Cada vez que procuram defini-lo parece que ele se empenha em agir debileradamente de encontro às limitações que sem querer lhe impuseram [...]” (HOLANDA, [1927] 1996).

O encontro com Blaise Cendrars foi muito produtivo para o Modernismo brasileiro, a começar pela a escolha da capa da *Klaxon*, que, segundo Sérgio Buarque, fora inspirada na capa de *La fin du monde filmée par l'ange de Notre-Dame* (CENDRARS, 1919b). Arnoni

Prado (1996a) comenta a importância deste contato para a ruptura deflagrada em 1926. Monteiro (2012b, p. 188) o aponta como peça-chave no diálogo entre a vanguarda parisiense e a brasileira, sobretudo no que tange à valorização do elemento primitivo e nacional: é Cendrars que mostra àqueles jovens que eles eram “[...] os naturais portadores daquele elemento exótico que encantara os europeus [...]”.

O encontro será profícuo também para a literatura francesa. É de Roger Bastide ([1946] 1997) a afirmação de que Cendrars e Claudel, entre outros, são responsáveis pela descoberta poética do Brasil pela França. Eram jovens desiludidos pela experiência da guerra para quem o Brasil representava o lado solar e luminoso da existência, onde o peso da história que levava a Europa ao conflito não existia e a possibilidade de um novo homem nascer da união das raças. A Cendrars aprazia o caótico e o exótico brasileiros, o elemento africano perpetuado em nossa cultura.

[...] Eis aí, pois, o que foi o Brasil para a poesia francesa contemporânea, que veio procurar aqui um estado de febre crônica, uma febre que ajuda a delirar e facilita a tarefa lírica de decomposição das regras, das tradições, dos hábitos [...]. (BASTIDE, [1946] 1997, p. 175)

É de regras e tradições que trata a resenha “Alfred Droin – *M. Paul Valéry et la Tradition Poétique Française*” (set. 1924), texto que demonstra que o contato com os poetas modernos franceses ocupava lugar privilegiado na crítica buarqueana. O crítico francês havia usado os valores da clareza e da disciplina, característicos da tradição literária da França clássica, para avaliar a poesia de Valéry.

E como tais regras e tradições já não mais norteavam a poesia moderna (e isso já entre os românticos), Sérgio não concordou com as críticas de Droin sobre Valéry. Por isso, foi levado a apresentar um apanhado de trabalhos que evidenciavam a diversidade da recepção desta poesia pela crítica francesa: o livro de Droin (1923), o texto de Béraud (1924),

o estudo de Halévy (1920), as análises de Thibaudet (1923), de Fabre (1923) e de Rivière (1922).

Ele mostrava ao leitor outros pontos de vista sobre esta obra por meio de textos bastante atuais, recém-lançados na França e que encontram repercussão imediata no Brasil por meio de sua crítica.

Nisso tudo está o diálogo com a literatura francesa a mover discussões sobre o cenário da literatura brasileira e sobre o cenário da poesia moderna, de forma ampla. É o caso da vaga primitivista vinda das vanguardas europeias, que não se fixa apenas nos elementos temáticos, como a representação do negro e do mestiço ou a busca do popular como origem cultural do homem brasileiro, mas na liberação dos instintos almejada pela estética surrealista e por várias das correntes vanguardistas.

Neste trabalho, já ficou explícita em tópicos anteriores a empolgação de Sérgio Buarque com o Surrealismo. Algo nem sempre compartilhado com todo o grupo modernista, como demonstra a carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira de dezembro de 1924, no trecho que trata de Reverdy:

O melhor é mandar o homem plantar batatas e dizer pro Sérgio que se contenha mais nos entusiasmos. Não. O Sérgio é menino ainda. Melhor que continue nas besteiras de mocidade, sempre tão lindas e que provam paixão e inteligência apaixonada. Deixe ele gostar de Reverdy. A calma virá quando a calma tem de vir. Então os frutos das paixões serão grandes. (ANDRADE, [dez. 1924] 2001, p. 160)

Nos anos 1920, a aproximação com a estética surrealista rendeu o belíssimo “Perspectivas” (abr./jun. 1925), texto em que coloca em xeque o poder da linguagem e em que defende a criação poética. Para Monteiro (2012b, p. 203), esse “[...] primeiro e ligeiro flerte com o surrealismo é fundamental naqueles anos [...]. O momento de soltura, quando a estrutura do sentido parece prestes a ruir, é aquilo que as vanguardas, com sua potência regressiva apontando para o grito e o mito, reclamavam de mais valioso”.

Alexandre Eulálio (1987) lembra que nos anos 1940, Sérgio Buarque considera “esgotada a função do Movimento Surrealista”. Viera a calma de que fala Mário de Andrade na carta a Bandeira. E os frutos das paixões da juventude transformavam-se em aprofundadas reflexões sobre literatura, vindas de alguém que vivenciara a chegada das vanguardas no Brasil e a exportação de elementos da cultura brasileira para a Europa.

Nos anos de 1920, a poesia ganha importância singular em seus textos, estando no centro de suas atenções. Esses primeiros estudos formam o embrião de algo que virá depois, no final dos anos 1940, quando, segundo Arnoni Prado (1996b, p. 17), o crítico “entra fundo no universo da poesia”, o que comprova quão cara a poesia era para ele.

5.4 OUVIR O DISSONANTE

“[...] se considerarmos o poder que tem uma ideologia de se disfarçar em formas múltiplas de linguagem; revestindo-se de meios expressivos diversos dos anteriores, pode passar por novo e crítico o que permanece velho e apenas diferente [...]” (J. L. Lafetá, 1930: A Crítica e o Modernismo, 1974)

Assim como os românticos tiveram que criar uma crítica própria para avaliar obras que as antigas poéticas não eram capazes de assimilar, Sérgio Buarque e Prudente de Moraes, neto, sentiram a necessidade de fundar *Estética*, em 1924, assumindo a tarefa de fazer a crítica aos textos modernistas. Eles acreditavam que a crítica ao movimento deveria partir de seus membros, capazes de compreender aquelas produções: “[...] a crítica do Modernismo ou se fazia dentro do Modernismo ou não se fazia [...]” (MORAES NETO, 1976, p. 185).

Desse modo, a revista representa uma ruptura em relação à tradição cultural e crítica como uma espécie de tomada de nova consciência estético-literária que quer instaurar a autonomia da literatura e da crítica.

Leonel (1982, p. 72) destaca o papel de *Estética* como um veículo da crítica ao Movimento Modernista à medida que seus idealizadores tentaram “[...] realizar uma crítica objetiva [...]”. Ou seja, os diretores da revista não se contentavam em atacar os chamados “passadistas”, apontando-lhes as limitações, mas criticavam o próprio movimento ao qual pertenciam, o que lhes rendeu rusgas até mesmo com artistas próximos ao grupo.

Ocorre que, em matéria de literatura, nunca há unanimidades, nem univocidades. Convivem ao longo do tempo, por vezes harmoniosamente, por vezes em conflito deflagrado, estéticas classicizantes e barrocas, ideias retrógradas e progressitas, romantismos e racionalismos. O Modernismo brasileiro viveu todas essas tensões, que são próprias ao universo literário, e os textos da crítica buarqueana, muitos deles produzidos no calor das discussões, permitem que o leitor acompanhe os debates que eram travados na época.

Desde que se convence dos propósitos e métodos vanguardistas, Sérgio Buarque passa a bradar pelo que há de mais novo no terreno das Letras. E, claro, volta-se contra toda voz dissonante que tende fazer permanecer o *status quo* da literatura nacional, a querer fazer perdurar velhas estruturas, velhos efeitos, velhos paradigmas, velhos temas ou velhas aspirações. Para ele, urgia que a literatura se renovasse, e o novo era o atual e o agora.

Leonel (1984) constata que uma das discussões mais acirradas em *Estética* girava em torno de averiguar se autores e obras poderiam ser considerados modernos. Entretanto, afirma, “[...] quando se trata de obra de autor estrangeiro a preocupação de apontar os elementos de modernidade diminuem sensivelmente. Não é fundamental que o escritor seja de vanguarda para ser motivo de ensaio ou para ter sua obra resenhada [...]” (LEONEL, 1984, p. 63).

Mesmo assim, na crítica buarqueana é comum haver questionamentos acerca da modernidade de autores estrangeiros ou da corrente na qual poderiam ser encaixados. Em “Guilherme de Almeida” (set. 1921), ele discorda de Mário de Andrade, afirmando que Max

Jacob não era futurista, mas cubista. As observações presentes no texto acerca da diversidade que o futurismo agrega e da possibilidade ou não de certos autores serem chamados de futuristas revela o quanto Sérgio lidava com um novo objeto, em constante mutação.

Isso pode ser verificado se acompanharmos as opiniões acerca de Cocteau: em “Os novos de São Paulo” (jun. 1922), o escritor francês é um dos modelos de “rebeldia literária”, contudo, mais tarde, sua obra passará a representar um ponto de “grande retrocesso” no cenário da poesia. Em “Blaise Cendrars – *Kodak documentaire*” (set. 1924), por exemplo, o poema “Plain-Chant” (COCTEAU, 1923) é citado como um dos marcos do fenômeno que fazia com que o ídolo Rimbaud fosse substituído pelo ídolo Ronsard.

Aqui, associar Cocteau a Ronsard indica um retrocesso na poesia do poeta do século XX, como se este tivesse regressado ao que se fazia num passado bastante remoto da literatura. A poesia de Cocteau havia mudado, o que não agradava leitores afeitos a uma literatura livre e inovadora na forma e no método de composição, como era a proposta surrealista que tanto empolgava nosso crítico. Acrescente-se que Cocteau nunca se encaixou nessa corrente, inclusive os desafetos entre ele e Breton eram declarados.

Os desafetos entre Cocteau e Breton indicam as disputas existentes no meio literário francês. Não diferente do meio intelectual brasileiro, em que as diferenças entre os assim denominados “modernistas” iam se acirrando com o tempo, de forma a suscitar querelas de ordem política e literária. A postura de Sérgio Buarque, defensor da vanguarda e do surrealismo, desagradou aqueles que estavam ligados às vertentes passadistas.

Leonel (1984), quando trata da recepção de *Estética*, recupera as críticas vindas da “velha geração” e também daquela geração, lembrando, por exemplo, a resposta de Tristão de Athayde ao “Perspectivas” (abr./jun. 1925), de Sérgio Buarque. Enquanto “Perspectivas” (abr./jun. 1925) traz a defesa do sonho, do inconsciente, do racional e do primitivo, “A

salvação pelo angélico” (ATHAYDE, 1925) apela para o contrário: a necessidade de lucidez, de consciência, de inteligência e de disciplina.

Todas as categorias valorizadas por Tristão de Athyde remetem a padrões clássicos. Logo se perceberá que o contraponto ao Modernismo não é o Romantismo, mas o espírito do Classicismo que permanece vivo no século XX. Teles (2009) salienta que no início do século XX, uma das discussões mais acirradas na França girava em torno da permanência da renascença clássica.

E a crítica buarqueana é reveladora nesse sentido, trazendo em “Romantismo e Tradição” (set. 1924) um resumo da polêmica levantada por Murry e T. S. Eliot em artigos publicados na *The Adelphi* e na *The Criterion*.

Sérgio Buarque concorda com Murry quando este afirma que o racional, místico, o obscuro e o sombrio da estética romântica é resultado da ineficiência da racionalidade, da razão, da lucidez e da clareza em responder a questões que acompanham o homem, sempre em busca das origens de sua existência – sempre desafiador de seus limites físicos e intelectuais, sempre ignorante dos mistérios universais – e que não se trata de uma escola literária, mas de uma tendência espiritual identificada desde o Renascimento.

Para introduzir a discussão entre Murry e Eliot, Sérgio Buarque vai até Pierre Lasserre, um dos quadros da Action Française, e sua crítica ao Romantismo Francês defendida em *Le Romantisme Français - Essai sur la Révolution dans les Sentiments et dans les Idées au XIX^e Siècle* (1907). Segundo o crítico brasileiro, Lasserre propusera uma revisão de valores do século anterior e seus simpatizantes acabaram por empreender uma verdadeira negação desses valores, sem observarem que sua tese:

[...] não continha tudo o que se poderia dizer sobre o assunto. Além disso, o positivismo mal disfarçado ou mesmo abertamente disfarçado, o doutrinário excessivo, a injustiça até e a estreiteza do dogma não convinham a certos espíritos ansiosos por encontrar um ponto de vista mais

amplo, onde pudessem se mover com uma liberdade que não oferecia a tese. (HOLANDA, [1924g] 1996, p. 195)

Sérgio Buarque está abertamente do lado dos que, sob os influxos de Bergson, defendem o espírito romântico em oposição à permanência de uma tradição clássica ou classicizante nas Letras.

“O lado oposto e outros lados” (out. 1926) é provavelmente o texto mais famoso em que ele protesta contra todo ranço de arcaísmo arraigado nos homens das Letras que, por estarem presos a antigos moldes, não propunham as mudanças que ele gostaria de ver empreendidas. É contra nomes bastante próximos ao Modernismo que ele se inflama, contra pessoas que o haviam, cinco anos antes, introduzido naquele meio intelectual.

Neste artigo, interessa observar que essa tendência, por assim dizer, antimoderna, parecia-lhe vir do contato com certos autores estrangeiros. Afirma ele:

Não é para nos felicitar-mos que esse modo de ver importado diretamente da França, da gente da *Action Française* e sobretudo de Maritain, de Massis, de Benda talvez e até da Inglaterra do norte-americano T. S. Eliot comece a ter apoio em muitos pontos do esplêndido grupo *modernista* mineiro de *A Revista* e até mesmo de Mário de Andrade [...]. (HOLANDA, [1926c] 1996, p. 227)

Entre os franceses, todos ligados à *Action Française*, está Maritain, autor de grande influência sobre a América Latina no século XX e que, em 1922, havia lançado *Antimoderne*⁸⁴ (MARITAIN, 1922), livro em que declama contra o modernismo, não apenas literário, mas contra o espírito moderno delineado a partir do Humanismo e que teve seu auge com o Romantismo.

Também é visto com desconfiança o pensamento de Massis, antimodernista, crítico ferrenho de autores por quem Sérgio Buarque nutria profunda admiração, como Gide, acusado

⁸⁴ Disponível em: <<https://archive.org/details/antimoderne00mariuft>>. Acesso em: 18 jan. 2015

de fomentar uma moral satânica e atentar contra a família em ataques virulentos⁸⁵ publicados entre 1921 e 1934.

O terceiro elencado é Benda, autor que tendia ao clássico numa era erigida pelo Romantismo, estimava a razão num tempo de enaltecimento das sensações e sentimentos, condenava o vago, o etéreo, a obscuridade e o incerto, quando a literatura explorava tais elementos à exaustão. É de se imaginar que, nos anos 1920, Sérgio Buarque o considerasse um retrógrado, a ponto de cogitar que os retrógrados brasileiros o fossem por influência dele.

Sérgio Buarque pressentia a virada da ênfase no projeto estético modernista para a ênfase num projeto ideológico e receava que essas ideias servissem, perigosamente, aos propósitos nacionalistas, ufanistas e elitistas ainda baseados em perspectivas deterministas de autores como Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, integrados inicialmente ao Movimento Modernistas, mas “dissidentes”, nos termos de Arnoni Prado (1983).

Eis aqui um traço da lucidez de Sérgio Buarque, se pensarmos que logo este grupo se distanciará dos idealizadores de *Estética* justamente por propor que as ações estético-literárias das vanguarda se materializem em ações políticas que objetivariam construir o país a partir da ideia de que as elites esclarecidas estariam aptas a moldar o futuro da pátria e do povo inculto.

Tempos depois, em “A França Bizantina” (jul.1946), ele volta a este assunto, tratando do livro homônimo de Benda (1945), que vê nas obras do início do século XX os frutos da separação entre literatura e intelecto, instaurada pelo Romantismo e levada às últimas consequências pelas vagas literárias que se seguiram. Em 1946, a leitura de Benda o leva a repensar os pressupostos filosóficos, estéticos e políticos da literatura romântica e das vanguardas, olhando-as sob outro prisma. O crítico parece estar mais disposto a dialogar com uma voz dissonante, interessando-se na crítica ao Romantismo.

⁸⁵ Os artigos de Massis sobre Gide podem ser encontrados em Gidian Archives. Disponível em: <<http://www.gidiana.net/massis.htm>>. Acesso em 18 jan. 2015.

Sérgio concorda que toda a literatura e ideologia do século XIX necessitavam serem revistas sob a perspectiva de uma produção ligada ao domínio do pensamento burguês. Mas lembra que da crítica ao Romantismo e à Revolução nasce uma doutrina de viés xenófobo que resultará no facismo e na intolerância da Segunda Grande Guerra. Por isso, nunca aceitará o retorno de um espírito clássico aos moldes do que foi proposto no século XX.

Ao que parece isso não passava pelo pensamento de Sérgio Buarque quando se apropriou de um crítico como Brunetière, admirador declarado da literatura clássica francesa e ferrenho crítico do Romantismo, para tratar da obra de Baudelaire, em “Plágios e Plagiários” (set. 1921). Mas, em 1926, apresenta reflexões mais elaboradas sobre os pressupostos e as consequências de uma crítica literária fundamentada em valores classicizantes.

Tanto em 1926, quanto em 1946, ele refere-se aos homens da Action Française, que não refletiriam o “verdadeiro espírito clássico”, mas seus aspectos mais “emotivos e tumultuosos”:

Nos conflitos de sua época, os homens da Action Française foram simples comparsas episódicos, como os demais, feitos uns e outros de uma só massa. O classicismo que pretendiam professar era, com efeito, pretexto e ponto de partida para uma política de interesses futuros. E nisto constituíram eles os mais ativos precursores de toda a raça moderna de falsos tradicionalistas [...]. (HOLANDA, [1946b] 1996, p. 379)

Este é o ponto de vista de um crítico de formação basicamente romântica, cujo pensamento é fruto de toda uma ideologia erigida no século XIX, e é também o olhar de um homem que pôde acompanhar de perto os exageros conduzidos pelas doutrinas nacionalistas de ultra-direita, como a da Action Française.

É bastante difícil que aceite retrocessos em termos literários, e impossível que compactue com retrocessos políticos. Ele sabe que o mundo tal qual vem se configurando a partir do século XIX gera “inconformismos de toda espécie”. Mas duvida “[...] se esses

inconformismos poderão ser resolvidos por meio de um retrocesso [...]” (HOLANDA, [1946b] 1996, p. 380).

É neste sentido que Sérgio Buarque vê uma diferença entre o classicismo da Action Française e o de Benda. Os primeiros propunham ações efetivas no intuito de divulgarem seus ideais tradicionalistas e conseguirem de fato levá-los a cabo. Julien Benda é um racionalista que preconizava as ideias de “justiça e do respeito à pessoa humana”, por isso, não é tão avesso aos ideais da Revolução de 1789. Além disso, seu pensamento não o leva a agir efetivamente em prol de uma reformulação político-social.

Segundo Monteiro (2012b), a crítica buarqueana trata de correntes de pensamento como a Action Française que, vindas de fora, ganhavam repercussão no meio intelectual brasileiro. É o caso de Tristão de Athayde,

[...] que na década seguinte atingiria um grau de dogmatismo virulento, para mais tarde encantar-se com a leitura de Maritain e terminar, no contexto do golpe de 1964, por defender o mesmo Anísio Teixeira cujo projeto universitário ele fora um dos principais responsáveis por desmantelar durante o primeiro governo de Vargas. (MONTEIRO, 2012b, p. 242)

Sérgio Buarque, antes mesmo dos anos 1930, temia o influxo de autores como Maritain e outros da Action Française e, num texto dedicado a Thomas Hardy, acaba por atingir em cheio o caráter conservador do pensamento de Tristão de Athayde, um dos homens descritos no *Itinerário de uma falsa vanguarda* por Arnoni Prado (1983, p. 8) como “[...] intelectuais que, apesar de lançarem mão das novas ideias e de produzirem revistas e manifestos, acabarão legitimando as aspirações da direita, quando, em 1930, irrompe a crise das oligarquias [...]”.

No escritor de crítica literária que foi antes dos anos 1930, já é possível reconhecer os traços do pensador que será, segundo Antonio Candido ([1988] 1995, p. 290): “[...] o primeiro intelectual brasileiro de peso que fez uma franca opção pelo povo no terreno político,

deixando claro que ele deveria assumir seu próprio destino, por ser, inclusive, portador de qualidades eventualmente mais positivas que as da elite [...]”.

CONCLUSÃO

“A mudança de opiniões é num pensador o sinal mais evidente de sua vitalidade. Só os imbecis têm opiniões eternamente fixas”. (S. Buarque de Holanda, Homeopáticas, 1921)

“[...] não se nasce crítico, como se nasce poeta ou músico. A gente se torna crítico [...]”. (S. Milliet, Diário crítico, 1945)

Na “Apresentação” de *Tentativas de Mitologia*, Sérgio Buarque conta que, em 1940, procurou estudar a fundo as novas correntes críticas a fim de se preparar para assumir o lugar de Mário de Andrade como crítico literário, após um longo período em que esteve voltado para a História. Ele relata a preocupação de não se revelar por demais erudito, evitando o exagero de citações:

[...] com a preocupação de não sobrecarregar meus textos com nomes e citações de autores mal conhecidos da maioria dos leitores, sabendo que eles servem principalmente para impressionar os inseguros e os basbaques, e até com o cuidado de não mostrar tudo o que eu conhecia de tal ou qual matéria em discussão [...] procurava alijar de meus escritos tudo quanto tivesse um ar de coisa postiça, e dar, com isso, ao conjunto, um aspecto de razoável espontaneidade”. (HOLANDA, 1979b, p. 16)

Essa é uma questão importante para o crítico maduro que não parece ter sido experienciada quando jovem, salvo numa carta a Mário de Andrade em que dispara: “[...] Agora chega de cultura, como diz o Oswaldo [...]” (HOLANDA, [1925c] 2012b, p. 76). A quantidade de citações, alusões e menções na década de 1920 mostra que Sérgio Buarque, quando mais moço, lançava mão destes recursos aparentemente sem hesitar.

Para Leonel (1982, p. 67), “[...] o grande número de citações [...] evidencia a voracidade do articulista enquanto leitor de autores nacionais e estrangeiros [...]”. São tantas e tão diversas as fontes de suas referências que, por vezes, parece impossível que alguém tão

jovem conheça a fundo todos os autores de que lança mão, mesmo tendo a reconhecida erudição.

Existem várias razões nesta crítica que movem as citações. Primeiramente, está o fato de que alguém tão jovem precisava apoiar-se em autores reconhecidos, ainda mais levando-se em consideração que, nessa época, como lembra Arnoni Prado (1996a, p. 21), a excentricidade e a irreverência faziam com que Sérgio não fosse levado “a sério pelos companheiros”. Nesse sentido, os franceses serviam bem ao propósito, visto que muitos deles eram autoridades e paradigmas num país que buscava na França o modelo de desenvolvimento cultural.

Caldeira (2005, p. 62) vê na confluência de autores provenientes das diversas literaturas com os quais Sérgio Buarque lidava uma abertura ao diálogo e o embrião da “[...] necessidade de modernização – por ele entendida como superação das tradições ibéricas [...]”.

Neste trabalho, ficou claro que na crítica buarqueana está manifesto o desejo de superação da tradição ibérica por meio do diálogo mais amplo com diferentes culturas e literaturas. Inclusive pode-se ler na intensa presença de alemães, ingleses, espanhóis e italianos o desejo de superação de uma tradição francófila típica da intelectualidade brasileira dessa época. Além disso, pode-se interpretar a presença de autores americanos como vontade de superar a tradição eurocentrista do nosso meio intelectual.

A abertura ao diálogo de que fala Caldeira (2005), que é expressa também pela diversidade das referências, revela outrossim o espírito romântico que está subjacente a esta crítica, no sentido de que o Romantismo instaura uma crítica literária que procura compreender a obra por meio da comparação com outras, compreender um autor por meio da comparação com outros, uma literatura a partir da comparação com outras.

Considere-se que a diversidade de referências literárias e teóricas reflete sua constante busca de aperfeiçoamento teórico. Sérgio Buarque não se ampara em um método específico, mas lança mão de diversos mecanismos que, em maior ou menor grau, lhe permitem abordar o texto: comparações, dados biográficos, correspondências, diários, relações sociohistóricas, estrutura da obra.

Acima de tudo, valer-se de diferentes teorias tem a ver com sua própria concepção de crítica literária, como afirma num texto lançado três anos antes de sua morte, quando vê sua carreira em retrospectiva:

E como não creio que possa haver uma história “pura” também não cumpriria exigir coisa semelhante da crítica, seja ou não seja “literária”. [...] Se busquei constantemente esquivar-me ao ceticismo impressionista, também não me deixei seduzir por critérios dogmáticos [...]. (HOLANDA, 1979b, p. 31-32)

Graham (2008) e Camilo (2008-2009) salientam a atitude crítica marcante da personalidade de Sérgio Buarque, que o levava a distanciar-se de posturas extremistas. Entre esquerda e direita, preferia a terceira margem do rio. A necessidade de independência também se dá no campo da literatura: não se filiar a uma teoria e, portanto, não adotar uma metodologia reflete seu caráter crítico e nada propenso a se deter em regras, escolas ou dogmas.

Nos anos 1920, entre os estrangeiros presentes em sua crítica literária, destacam-se sobremaneira os franceses, cuja profusão de citações revela que o autor compartilhava daquele universo literário, sendo herdeiro e tributário daquela tradição. Um levantamento dos autores franceses citados ou aludidos no período revela que ele dialoga com a literatura francesa em quase todos os textos críticos (Anexo II).

Desse modo, a pesquisa evidenciou quão relevante é o papel da França nas reflexões de Sérgio Buarque sobre literatura. Há textos inteiramente dedicados à literatura francesa,

como “O patum”, “Robert de Montesquiou”, “André Gide”, e as resenhas que tratam de Valéry e de Cendrars. Também abundam passagens em que o autor, ao comentar um fenômeno literário ou da vida literária nacional, recorre àquela literatura, fazendo surgir imagens e associações que, importadas de fora, o ajudam a melhor expressar o contexto local.

É o caso de Becque em “O futurismo paulista” (dez. 1921). O texto é dedicado a vangloriar o novo projeto de uma literatura moderna que ora se afirmava em São Paulo e incentivar a adesão de novos participantes. Em determinado instante, o autor considera que o futurismo paulista: “[...] não é apenas uma reação medrosa como tantas outras que têm surgido entre nós e que quase infalivelmente terminaram como as comédias de Becque num ‘Prenez garde: voilà mon mari’” (HOLANDA, [1921g] 1996, p. 133).

Trata-se da transcrição da fala que encerra a primeira cena de *La Parisienne*⁸⁶ (BECQUE, [1885] 1890). Na peça, o efeito cômico se dá porque o público vem acompanhando um diálogo tenso entre um casal, motivado pelo ciúme do homem, e é levado a crer que tais personagens são marido e mulher. Entretanto, ao observar que o esposo se aproxima, a mulher dissimula e pede ao amante que tome cuidado, do contrário seriam desmascarados. É no final da cena que o espectador tem a verdade revelada e pode ressignificar tudo o que ouviu.

Com a analogia, Sérgio afirmava que havia quem tentasse se passar por novidade, mas sem talvez coragem para uma real mudança. O que de fato quero destacar é seu modo de pensar: ao abordar as tentativas de modernização da literatura brasileira, ele é remetido a uma peça teatral francesa do século anterior que, aparentemente, nada tem a ver com o contexto ao qual ele se refere. Isso diz muito da constituição mental e da articulação de ideias no pensamento buarqueano, cheio de informações e intertextualidades que se complementam e

⁸⁶ Disponível em: <<https://archive.org/details/laparisienneco00becq>>. Acesso em: 18 nov. 2014.

que revelam uma tessitura textual em que referências crítico-literárias das mais diversas origens se entrelaçam.

Para os estudiosos que pretendem analisar as intertextualidades presentes nesta crítica, é uma pena que, antes de aventurar-se no Espírito Santo e depois na Alemanha, ele tenha doado seu acervo, fato de que se lembra da seguinte maneira:

[...] Saturado das leituras, acabei por desinteressar-me desse vício. Tanto que, um belo dia, resolvi distribuir entre amigos quase todos os meus livros, sobretudo os de literatura. Depois segui para o estrangeiro, lamentando apenas o separar-me por longo tempo de amigos diletos, embora contente com o poder apagar de minha lembrança pessoas menos estimáveis a meu ver e ideias que me iam importunando. (HOLANDA, 1979b, p. 29)

É nítido que “[...] o gesto de dispersar a biblioteca, abandonando a capital federal para se refugiar numa cidade provinciana e efetivamente distante dos debates modernistas [...] traduz uma debandada de Sérgio Buarque em relação ao Modernismo, que não foi só sua” (THIENGO, 2011, p. 16). E o resultado disso é que hoje já não se sabe ao certo quais eram os exemplares da sua biblioteca, nem se pode vislumbrar neles, por meio dos riscos, rabiscos e grifos, o jovem e voraz leitor.

Entretanto, e felizmente, nas citações diretas ou indiretas, nas alusões e nas menções, nas referências bibliográficas presentes de diversos modos em seus textos, visualizamos a que obras ele tinha acesso, seja porque constavam no seu acervo pessoal, seja porque pertenciam às bibliotecas às quais ele tinha acesso, seja porque os conheceu no percurso escolar ou porque lhe chegavam por meio do grupo de intelectuais aos quais ele era próximo, nas conversas sobre literatura.

Neste trabalho, procuramos demonstrar a quantidade e a pluralidade de autores franceses presentes, procurando localizar, sempre que possível, as referências francesas citadas expressamente ou apenas aludidas (Cf. Anexos I e II). O resultado da pesquisa poderá ser útil na elaboração de uma edição crítica de seus textos que versam sobre literatura.

Até meados de 1921, as referências francesas remontam prioritariamente ao século XIX e a autores anteriores ao século XIX. A partir do final de 1921, cada vez mais autores contemporâneos serão trazidos às suas análises. Isso corrobora a situação de Sérgio na fase pré-22 descrita por Guimarães (2008, p. 41):

[...] o jovem Sérgio encontra-se realmente encantado pela mudança, pela inquietude das ruas, pelo advento do novo, que o levarão à primeira linha das hostes do Modernismo. Mas também encontra-se impregnado de uma cultura tradicional sólida, da qual ainda não se distanciou muito claramente, e que colocará a serviço da crítica do estabelecido.

A partir de 1922, ele recorre menos à citação, talvez isto seja indício de que não era mais necessário o uso frequente deste recurso à medida que passava a ser reconhecido no meio intelectual, o que lhe proporcionava maior segurança para manifestar suas opiniões sem apelar para outras vozes que as legitimassem. Mas não é só isso, o crítico reporta-se menos, ou cessa de reportar-se, aos autores aos quais recorria anteriormente, porque o arsenal teórico de que dispunha era insuficiente para analisar textos com os quais passava a lidar.

Ao passo que se aproxima dos autores engajados em modernizar a literatura brasileira, sua crítica começa a lidar com obras mais modernas. Por isso, muitos dos autores franceses medievais, renascentistas, neoclássicos, do século das Luzes e do Romantismo presentes nos textos iniciais não voltam às suas páginas ou, pelo menos, só ressurgem anos depois, nas décadas de 1930, de 1940 ou de 1950. Mesmo assim, fazem parte de sua formação intelectual, deixando traços que se perpetuam em seu pensamento.

Com o Modernismo, além do tom veemente, até mesmo seu estilo de escrita e sua gramática são influenciados: visando a afirmação de uma língua brasileira e da linguagem coloquial ao *status* de linguagem literária, o autor deixa o rebuscamento formal e o uso das expressões estrangeiras e se permite usar a abreviação “pra” no lugar de para e a troca do pronome sujeito no lugar do objeto em expressões como “classificar ele”, “comparar ele”.

No entanto, Sérgio Buarque permanece um erudito, até mesmo no estilo de escrita. Passada a empolgação modernista, volta a usar os oblíquos nos lugares conferidos pela gramática. Aí está uma diferença entre ele e Mário de Andrade, cujo estilo se aproxima do falar brasileiro, revelando por meio do uso da linguagem uma tomada político-ideológica que perdurará até o fim da sua vida.

Segundo Arnoni Prado (1996a, p. 23), a partir do envolvimento com o Modernismo, Sérgio gradualmente se transforma de “comentador erudito” a “ativista à disposição da vanguarda”. O que Monteiro (2012b, p. 195) ratifica ao afirmar que entre 1924 e 1925 sua crítica “[...] vai se firmando sobre bases mais sólidas [...]”. Thiengo, a seu turno, coloca luz sobre o tom crítico acirrado de muitos de seus textos no período:

[...] A partir do momento em que o pensamento de Sérgio Buarque entra em contato com o Modernismo, sua linguagem assume um tom de inquietação e dúvida que o leva, muitas vezes, a radicalizar suas posições, assumindo uma postura de crítica acirrada em relação a seus pares, o que não costuma ser praxe no ambiente intelectual brasileiro, visto que o ato de criticar, via de regra, costuma se dar de forma mais velada [...]. (THIENGO, 2011, p. 25)

Sérgio Buarque (1979b, p. 8) reconhece que esteve envolvido em polêmicas, ponderando: “[...] Bem sei que as controvérsias onde me meti não mostram sempre a mesma serenidade de ânimo [...] mas acho que foram poucas [...]”. Na década de 1920, a falta de “serenidade” é visível quando combate a influência norte-americana, quando ataca as estéticas parnasiana e naturalista e quando rompe com parte dos modernistas.

Mas a serenidade vem com a maturidade. E não é apenas o tom que evidencia mudanças na crítica buarqueana ao longo dos anos. Na verdade, a depender da fase vivida pelo intelectual, os seus textos não trazem o mesmo tom, nem o mesmo ânimo, nem os mesmos interesses. Apesar de existirem linhas gerais de pensamento que alinhavam toda sua trajetória intelectual, como a formação da cultura e da literatura brasileira, a afirmação da literatura moderna, o significado do romantismo.

Não é fácil discernir linhas de interesse em textos tão heterogêneos, que preservam um estilo bastante mesclado aos gêneros da época: a coluna literária, o jornalismo, o noticiário ou a crônica literária. São escritos de um crítico literário, de um erudito, um intelectual, pensador, escritor, cronista, comentador, do correspondente de jornal, do maior historiador brasileiro do século XX, do autor de *Raízes do Brasil*, do jovem empolgado com a literatura vanguardista, do professor da Universidade de São Paulo, do pai do Chico.

Mais que qualquer outra coisa, ele foi um pensador livre. Nos termos de Dias (2002):

Há os que o querem weberiano, há os que o têm como hegeliano. Há os que diferenciam a sua obra como crítico literário de sua obra como historiador, os que o vêem como sociólogo e mesmo os que o destacam como antropólogo da cultura material do Brasil colonial. O conhecimento crítico é, sobretudo transdisciplinar, pois dispensa o viés classificador de disciplinas acadêmicas, as palavras-chaves dos catálogos bibliográficos e o interesse de mercado por convencionar áreas genéricas do conhecimento. Como pensador e crítico da cultura reivindicava o direito de resistir a um método preciso que de alguma forma o prisionasse ao escrever [...].

Ele mesmo nunca se definiu como crítico literário. Em “Enéas Ferraz – ‘*História de João Crispim*’” (mar. 1922), declarava que não era nem doutrinário, nem crítico e, anos depois, continuava reticente em se assumir como crítico literário, usando a expressão um “bissexto” da crítica, passando a imagem de alguém que escrevia “[...] em horas vagas sobre livros que ocasionalmente [...] [lhe] interessavam” (HOLANDA, [1948a] 1996, p. 35).

Invariavelmente, trabalhos que tratam dos textos buarqueanos deparam-se com a dificuldade em classificar seus escritos sobre literatura que se apresentam em comentários, resenhas, anotações, leituras, críticas, crônicas. Ao apresentar os seus primeiros textos, publicados em 1920 e 1921, Leonel (1982, p. 67) evidencia a diversidade de estilo:

[...] Como as colaborações que tratam de tais temas [a necessidade da troca da bandeira e de que a cidade do Rio de Janeiro preserve seu verde], outros dos trabalhos publicados em 1920 e 1921 avizinham-se da crônica moderna. Outros, aproximam-se da resenha, e outros ainda, como “Os poetas e a felicidade”, “Plágios e plagiários” podem ser considerados como ensaios.

Arnoni Prado (1996a, p. 28-29) chama a atenção para a “[...] atitude intelectual de alguém que, sem jamais ter-se considerado um crítico com vocação normativa, soube sempre encontrar o lugar adequado para exercer a mediação entre os livros e os autores [...]”. E esse lugar não era um texto de moldes pré-estabelecidos, mas algo que beira a resenha, assemelha-se ao ensaio, guarda o tom da crônica e toma ares de estudos e exercícios.

Mas Sérgio Buarque está mais para um artista ou artesão da crítica e os textos dedicados ao estudo da literatura fazem parte do seu legado artístico, afinal, “[...] crítica é uma obra-de-arte gente. A crítica é uma invenção sobre determinado fenômeno artístico, da mesma forma que a obra-de-arte é uma invenção sobre determinado fenômeno natural [...]” (ANDRADE, [1939a] 1993, p. 14).

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, G. **Era Uma Vez**. São Paulo: SCP, 1922.

AMARAL, A. **Letras Floridas**. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1920.

ANDRADE, M. Carta de 8 de maio de 1922. In: ANDRADE, M.; HOLANDA, S. B. **Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondência**. São Paulo: Companhia das Letras; Edusp; IEB, [1922] 2012. p. 19-20.

ANDRADE, M. A Escrava que não é Isaura. In: ANDRADE, M. **Obra Imatura**. Rio de Janeiro: Agir, [1925] 2009. p. 225-335.

ANDRADE, M. A Decadência da Influência Francesa no Brasil. In: ANDRADE, M. **Vida Literária**. São Paulo: Edusp; Hucitec, [1936] 1993. p. 3-5.

ANDRADE, M. Tavares Bastos. In: ANDRADE, M. **Vida Literária**. São Paulo: Edusp; Hucitec, [1939b] 1993. p. 32-38.

ANDRADE, M. Paris. In: ANDRADE, M. **Vida Literária**. São Paulo: Edusp; Hucitec, [1940] 1993. p. 170-174.

ANDRADE, M. A Volta do Condor. In: ANDRADE, M. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, [1941-1942] 1979. p. 141-145.

ANDRADE, M. O Movimento Modernista. In: ANDRADE, M. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, [1942] 1979. p. 231-255.

ANDRADE, M. Carta a Manuel Bandeira. In: MORAES, M. A. **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: Edusp; IEB, [dez. 1924] 2001.

ANDRADE, M. D. Começo de Crítica. In: ANDRADE, M. D. **Vida Literária**. São Paulo: Edusp; Hucitec, [1939a] 1993. p. 11-15.

APOLLINAIRE, G. **Le Poète Assassiné**. Paris: Bibliothèque des Curieux, 1916.

ARAGON, L. **Le Paysan de Paris**. Paris: Gallimard, [1924-1925] 1926.

ARANHA, G. **A Estética da Vida**. Rio de Janeiro: Garnier, 1937.

ARINOS, A. **O Contratador dos Diamantes**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1917.

ATHAYDE, T. D. A Salvação pelo Angélico. **Estética**, abr./jun. 1925.

BANDEIRA, M. Sérgio, o Anticafajeste. **Revista do Brasil**, Julho 1987.

BARCA, P. C. D. L. **En Esta Vida Todo es Verdad y Todo es Mentira**. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, [1664] 1879.

BASTIDE, R. **Poetas do Brasil**. São Paulo: Edusp; Duas Cidades, [1946] 1997.

BAUDELAIRE, C. Les Liaisons Dangereuses. In: BAUDELAIRE, C. **Curiosités Esthétiques ; L'Art Romantique**: et Autres Oeuvres Critiques. Appendice à L'Art Romantique. Paris: Gallimard, 1868.

BEAUNIER, A. **L'Art de Regarder des Tableaux**. Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1906.

BECQUE, H. **La Parisienne**. Paris: Calmann-Lévy, [1885] 1890.

BENDA, J. **La France Byzantine ou le Triomphe de la Littérature Pure**: Mallarmé, Gide, Valéry, Giraudoux, Suarès, les surréalistes : Essai d'une Psychologie Originelle du Littérateur. Paris: Gallimard, 1945.

BÉRAUD, H. **La Croisade des Longues Figures**. Paris: Éditions du Siècle, 1924.

BERNARDES, M. **A Nova Floresta**. Porto: Chardron, v. II, [1710] 1909.

BERRINI, B. Eça de Queiroz: Precursor da Modernidade. In: BERRINI, B. (). **Eça e Machado. Conferências e Textos das Mesas Redondas do Simpósio Internacional Eça e Machado - set. 2003**. São Paulo: EDUC; Fapesp; Fundação Gulbenkian, 2005. p. 39-60.

BLOY, L. **Je M'accuse**. Paris: La Maison d'Art, 1900.

BONNEROT, J. **Romain Rolland**: sa Vie, son Oeuvre. Paris: Carnet-Critique, 1921.

BOURGET, P. L'Art de Théophile Gautier. In: BOURGET, P. **Pages de Critique et de Doctrine**. Paris: Plon, 1912. p. 66-99.

BOURQUI, C. **Les Sources de Molière**. Paris: SEDES, 1999.

BRANDES, G. **William Shakespeare. A Critical Study**. London: William Heinemann, v. I, 1898.

BRASIL. **Decreto-Lei**. Rio de Janeiro: [s.n.]. 21 dezembro 1937.

BRETON, A. **Manifeste du Surréalisme**. Paris: Gallimard, [1924] 1963.

BRUNET, J.-C. **Manuel du Libraire et de l'Amateur des Livres**. Paris: F. Didot, v. II, 1861.

CALDEIRA, J. R. C. Sérgio Buarque de Holanda, Intelectual do Brasil. In: CALDEIRA, J. R. C.; (ORG.) **Perfis Buarqueanos**. São Paulo: Imprensa Nacional, 2005. p. 57-67.

CAMILO, W. O Aerólito e o Zelo dos Neófitos: Sérgio Buarque, Crítico de Poesia. **Revista USP**, São Paulo, n. 80, dezembro/fevereiro 2008-2009. 111-124.

CAMP, M. **Souvenirs Littéraires**: Flaubert, Fromentin, Gautier, Musset, Nerval, Sand. Paris: Complexe, 2002.

CANDIDO, A. Sérgio em Berlim e Depois. In: CANDIDO, A. **Vários Escritos**. 3ª. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, [1982] 1995. p. 323-336.

CANDIDO, A. Uma Palavra Instável. In: CANDIDO, A. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, [1984] 1995. p. 293-305.

CANDIDO, A. Radicalismos. In: CANDIDO, A. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, [1988] 1995. p. 265-291.

CANDIDO, A. Introdução. In: HOLANDA, S. B. **Capítulos de Literatura Colonial**. 1ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 7-23.

CANDIDO, A. Conto de Duas Cidades. In: CALDEIRA, J. R. D. C.; (ORG.) **Perfis Buarqueanos**. São Paulo: Imprensa Nacional, 2005. p. 11-16.

CANDIDO, A. A Visão Política de Sérgio Buarque de Holanda. In: MONTERIO, P. M.; EUGÊNIO, J. K.; (ORG.) **Sérgio Buarque de Holanda. Perspectivas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008. p. 28-36.

CANDIDO, A. Entre Duas Cidades. In: MARRAS, S.; (ORG.) **Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda**. São Paulo: Edusp; IEB, 2012. p. 13-17.

CARVALHO, M. V. C. **Outros Lados. Sérgio Buarque de Holanda, Crítica Literária, História e Política (1920-1940)**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas. 2003.

CAVALCANTE, B. História e Modernismo. Herança Cultural e Civilização nos Trópicos. In: MONTEIRO, P. M.; EUGÊNIO, J. K.; (ORGS.) **Sérgio Buarque de Holanda. Perspectivas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008. p. 137-154.

CAYET, P. V. P. **L'Histoire Prodigieuse et Lamentable du Docteur Fauste, avec la Mort Épouvantable. Là où est montré, combien est misérable la curiosité des illusions et impostures de l'Esprit malin**: ensemble la corruption de Satan par lui-même, étant. Paris: Denis Binet, 1598.

CENDRARS, B. **Dix-neuf Poèmes Élastiques**. Paris: Au Sans Pareil, 1919a.

CENDRARS, B. **La Fin du Monde Filmée par l'Ange de Notre Dame**. Paris: Éditions de la Sirène, 1919b.

CENDRARS, B. **Kodak (documentaire)**. Paris: Stock, 1924.

CHALMEL, J. L. **Histoire de la Touraine, Depuis la Conquête des Gaules par les Romains, Jusqu'à l'année de 1790. Suivie du dictionnaire biographique de tous les hommes célèbres nés dans cette province**. Paris: Chez H. Fournier, v. IV, 1828.

COCTEAU, J. **Plain-Chant**: poème. Paris: Librairie Stock, 1923.

CORNEILLE, P. Héraclius. In: CORNEILLE, P. **Oeuvres Complètes**. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, v. II, [1647] 1984.

CORNEILLE, P. **Oeuvres de Pierre Corneille avec les Commentaires de Voltaire (12 volumes)**. Paris: Crapelet, [1764] 1817.

COSTA, E. V. D. Alguns Aspectos da Influência Francesa em São Paulo na Segunda Metade do Século XIX. **Revista de História**, São Paulo, n. 142-143, [1953] 2000. 277-308.

COUTO, R. R. **A Cidade do Vício e da Graça (Vagabundagem pelo Rio noturno)**. Rio de Janeiro: Benjamim Castallat & Miccolis, 1924.

CRUZ, J. M. D. **Português Prático**. São Paulo: Weiszflog Irmaos, 1920.

D'ACEILLY. **Diverses Petites Poesies du Chevalier d'Aceilly**. Paris: André Cramoisy, 1657.

DAMAZIO, R. Raízes da Crítica Moderna em Sérgio Buarque de Holanda. In: CALDEIRA, J. R. D. C. C.; (ORG.) **Perfis Buarqueanos**. São Paulo: Imprensa Nacional, 2005. p. 71-78.

DANTAS, J. Os Bonecos de Sèvres. In: DANTAS, J. **Como Elas Amam**. 3ª Edição. ed. Lisboa: Portugal-Brasil, 1920. p. 37-42.

DIAS, M. O. L. D. S. Dialogando com Sérgio Buarque de Holanda. **Ciência e Cultura**, São Paulo, 54, Junho/Setembro 2002.

DOMINGOS, B. De Crítico Literário a Pensador Social: a Busca de Sérgio Buarque de Holanda por uma Atualização da Cultura Brasileira. **Intratextos**, 2010. 01-17.

DROIN, A. M. **Paul Valéry et la Tradition Poétique Française**. Paris: Flammarion, 1923.

DUMAS FILS, A. **La Dame aux Camélias**. Paris: Pocket, [1852] 2013.

DUMAS, A. **Antony**. Paris: Firmin-Didot, [1831] 1930.

ESTEVES, L. O. **Literatura e terror na ficção oitocentista brasileira (1855 – 1930)**. IX Jornada de Letras - PUC/Rio de Janeiro. [S.l.]: [s.n.], 13-14 Outubro 2001.

EUGENIO, J. K. Um Horizonte de Autenticidade. Sérgio Buarque de Holanda: Monarquista, Modernista, Romântico (1920-1935). In: MONTEIRO, P. M.; EUGENIO, J. K. **Sérgio Buarque de Holanda. Perspectivas**. Campinas: Unicamp, 2008. p. 425-460.

EULÁLIO, A. Sérgio Buarque de Holanda Escritor. In: HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. p. XXV-XXXVII.

FABRE, L. Au Sujet du Valéry de M. Thibaudet. **La Nouvelle Revue Française**, v. 11, n. 123, 1 Décembre 1923.

FAGUET, E. Baudelaire. **La Revue**, Paris, v. LXXXVII, n. 17, p. 615-624, 1 Setembro 1910.

FARIA, M. A. O. Fontes Francesas da Crítica Acadêmica Paulistana. **Revista do IEB-USP**, São Paulo, 3, 1968. 67-78.

FAYOLLE, R. **La Critique Littéraire en France. Du XVIe siècle à nos jours**. Paris: Armand Colin, 1964.

FEIS, J. **Shakspeare and Montaigne**: an endeavour to explain the tendency of 'Hamlet' from allusions in contemporary works. London: Kegan Paul, Trench, & Co., 1884.

FINAZZI-AGRÒ, E. A Trama e o Texto: História com Figuras. In: PENSAVENTO, S. J.; (ORG.) **Um Historiador nas Fronteiras**: o Brasil de Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

FORT, P. **Ballades Françaises**. Paris: Mercure de France, 1897.

FRANÇA. **Carta (Documento Cp234P9)**. Campinas: SIARQ. Sistema de Arquivos da Universidade Estadual de Campinas, 1961.

GALVÃO, W. N. Presença da Literatura na Obra de Sérgio Buarque de Holanda. **Estudos Avançados**, v. 15, n. 42, p. 471-486, Maio/Agosto 2001.

GALVÃO, W. N. Euclides da Cunha, Precursor. **Revista USP**, São Paulo, n. 82, Julho/Agosto 2009. 46-53.

GAUTIER, T. **Mademoiselle Maupin**. Paris: Garnier Frères, [1835] 1955.

GIDE, A. **Les Nourritures Terrestres**. Paris: Gallimard, [1897] 1917.

GIDE, A. **Pretextes**. Paris: Mercure de France, 1903.

GIDE, A. Les Nouvelles Nourritures. **Littérature**, n. 1, I, mars 1919. 1-6.

GIDE, A. **Morceaux Choisis**. Paris: Gallimard, 1921.

GIRAUD, V. **La Critique Littéraire. Le Problèmes, les Théories, les Méthodes**. Paris: Éditions Montaigne, 1945.

GOËTHE, W. **Fausto**. Tradução de Gustavo Barroso. [S.l.]: [s.n.], 1920.

GRAHAM, R. Dr. Sérgio. A Coerência do Homem e do Historiador. In: MONTEIRO, P. M.; EUGÊNIO, J. K. **Sérgio Buarque de Holanda. Perspectivas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008. p. 103-116.

GRUCKER, E. **Histoire des Doctrines Esthétiques et Littéraires en Allemagne**. Paris: Berget-Levrault, 1883.

GUIMARÃES, E. H. D. L. A modernidade brasileira reconta as tradições paulistas. In: MONTEIRO, P. M.; EUGÊNIO, J. K. **Sérgio Buarque de Holanda. Perspectivas**. Campinas: Unicamp, 2008. p. 37-62.

GUIMARÃES, E. H. D. L. A Modernidade Brasileira Reconta as Tradições Paulistas. In: MONTEIRO, P. M.; EUGÊNIO, J. K. **Sérgio Buarque de Holanda. Perspectivas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008. p. 37-62.

HALÉVY, D. De Mallarmé à Valéry. **La Revue Universelle**, 1 mai 1920.

HAVELANGE, I.; HUGUET, F.; LEBEDEFF, B. **Les Inspecteurs Généraux de l'Instruction Publique, Dictionnaire Biographique 1802-1914**. Paris: Inrp/Cnrs, 1986.

HOLANDA, B. B. D. **Buarque - Uma Família Brasileira**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

HOLANDA, M. A. Apontamentos para a Cronologia de Sérgio. **Sérgio Buarque de Holanda**. 100 anos, 2002. Disponível em: <http://www.siarq.unicamp.br/sbh/biografia_indice.html>. Acesso em: 14 junho 2013.

HOLANDA, S. B. Originalidade Literária. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra: Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1920a] 1996. p. 35-41.

HOLANDA, S. B. Ariel. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1920b] 1996. p. 42-46.

HOLANDA, S. B. Vargas Vila. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1920c] 1996. p. 47-53.

HOLANDA, S. B. Santos Chocano. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1920d] 1996. p. 54-56.

HOLANDA, S. B. Um Centenário. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1920e] 1996. p. 57-59.

HOLANDA, S. B. Rabugices de Velho. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1920f] 1996. p. 63-64.

HOLANDA, S. B. Letras Floridas. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1920g] 1996. p. 60-62.

HOLANDA, S. B. O Fausto (A Propósito de uma Tradução). In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1920i] 1996. p. 77-89.

HOLANDA, S. B. A Cidade Verde. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1920j] 1996a. p. 69-71.

HOLANDA, S. B. Plágios e Plagiários. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica literária**. São Paulo: Cia. das Letras, [1921] 1996. p. 116-130.

HOLANDA, S. B. Os Poetas e a Felicidade II. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1921a] 1996. p. 94-98.

HOLANDA, S. B. Os poetas e a felicidade II. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, [1921a] 1996. p. 94-98.

HOLANDA, S. B. Os Poetas e a Felicidade III. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de crítica literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1921b] 1996. p. 99-104.

HOLANDA, S. B. A Decadência do Romance. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1921c] 1996. p. 105-107.

HOLANDA, S. B. O Gênio do Século. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1921d] 1996. p. 108-112.

HOLANDA, S. B. Guilherme de Almeida. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1921e] 1996. p. 113-115.

HOLANDA, S. B. Plágios e Plagiários. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1921f] 1996. p. 116-130.

HOLANDA, S. B. O Futurismo Paulista. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1921g] 1996. p. 131-134.

HOLANDA, S. B. Robert de Montequiou. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, [1921h] 1996. p. 135-136.

HOLANDA, S. B. Os Poetas e a Felicidade. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, [1921m] 1996. p. 90-93.

HOLANDA, S. B. Enéas Ferraz - História de João Crispim. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1922] 1996a. p. 145-147.

HOLANDA, S. B. Uma Poetisa de Dezesesseis Anos. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1922a] 1996. p. 137-138.

HOLANDA, S. B. Uma Poetisa de Dezesesseis Anos. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, [1922a] 1996. p. 137-138.

HOLANDA, S. B. Jardim das Confidências. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1922e] 1996. p. 150-151.

HOLANDA, S. B. Um Homem Essencial. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1924b] 1996. p. 179-185.

HOLANDA, S. B. Ribeiro Couto - Cidade do Vício e da Graça (Vagabundagem pelo Rio noturno). In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1924c] 1996. p. 186-187.

HOLANDA, S. B. Romantismo e Tradição. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1924g] 1996. p. 194-200.

HOLANDA, S. B. Carta de 2 de dezembro de 1925. In: ANDRADE, M.; HOLANDA, S. B. **Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondência**. São Paulo: Companhia das Letras; Edusp; IEB, [1925c] 2012b. p. 75-76.

HOLANDA, S. B. Perspectivas. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de crítica literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1925e] 1996. p. 214-218.

HOLANDA, S. B. Pathé-Baby. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, [1926] 1996. p. 219-221.

HOLANDA, S. B. Pathé-Baby. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, [1926a] 1996a. p. 219-221.

HOLANDA, S. B. O Lado Oposto e Outros Lados. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de crítica literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1926c] 1996. p. 224-228.

HOLANDA, S. B. Conversando com Blaise Cendrars. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1927] 1996. p. 229-232.

HOLANDA, S. B. Indicação. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, [1929] 1996. p. 246-247.

HOLANDA, S. B. Carta de 10 de maio de 1931. In: ANDRADE, M.; HOLANDA, S. B. **Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondência**. São Paulo: Companhia das Letras; Edusp; IEB, [1931] 2012. p. 99-100.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, [1936,1947,1955] 2011.

HOLANDA, S. B. **Cobra de Vidro**. São Paulo: Perspectiva, [1944] 1978.

HOLANDA, S. B. A França Bizantina. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1946b] 1996. p. 378-383.

HOLANDA, S. B. Clara dos Anjos. In: HOLANDA, S. B. **Livro dos Prefácios**. São Paulo: Companhia das Letras, [1948] 1996a. p. 384-394.

HOLANDA, S. B. Missão e Profissão. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária II (1948-1959)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. II, [1948a] 1996. p. 35-40.

HOLANDA, S. B. A Casa de Balzac. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária II (1948-1959)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. II, [1949c] 1996. p. 108-112.

HOLANDA, S. B. Sílvia Romero. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária II (1948-1959)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. II, [1951] 1996. p. 359-363.

HOLANDA, S. B. Operário em Construção e Outros Poemas. In: HOLANDA, S. B. **Livro dos prefácios**. São Paulo: Companhia das Letras, [1980] 1996a. p. 426-429.

HOLANDA, S. B. Entrevista com Sérgio Buarque de Holanda (LEONEL, M. C., Entrevistador). São Paulo: Hucitec, 1975. p. 171-180.

HOLANDA, S. B. **Tentativas de Mitologia**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

HOLANDA, S. B. Apresentação. In: HOLANDA, S. B. **Tentativas de Mitologia**. São Paulo: Perspectiva, 1979b. p. 7-35.

HOLANDA, S. B. **Capítulos de Literatura Colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

HOLANDA, S. B. **Livro dos Prefácios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I e II, 1996b.

HOLANDA, S. B. D. Um Livro Útil. In: HOLANDA, S. B. D. **O Espírito e a Letra. Estudos de crítica literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1920h] 1996. p. 66-68.

HOLANDA, S. B. D. Carta de 8 de maio de 1922. In: ANDRADE, M. D.; HOLANDA, S. B. D. **Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondência**. São Paulo: Companhia das Letras; Edusp; IEB, [1922] 2012. p. 26-27.

HOLANDA, S. B. D. Manuel Bandeira. In: HOLANDA, S. B. D. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1922b] 1996. p. 141-144.

HOLANDA, S. B. D. Os "Futuristas" de São Paulo. In: HOLANDA, S. B. D. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1923] 1996. p. 163-164.

HOLANDA, S. B. D. Blaise Cendrars - Kodak Documentaire. In: HOLANDA, S. B. D. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1924] 1996. p. 190-191.

HOLANDA, S. B. D. Pathé-Baby. In: HOLANDA, S. B. D. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1926a] 1996. p. 219-221.

HOLANDA, S. B. D. Notas Sobre o Romance. In: HOLANDA, S. B. D. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1941a] 1996. p. 317-321.

HOLANDA, S. B. D. Inocentes e Culpados. In: HOLANDA, S. B. D. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. I, [1941d] 1996. p. 332-339.

HOLANDA, S. B. D. Simbolismo e Realismo. In: HOLANDA, S. B. D. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária II (1948-1959)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. II, [1949] 1996. p. 124-129.

HOLANDA, S. B. D. Mímesis. In: HOLANDA, S. B. D. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária (1948-1959)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. II, [1950] 1996a. p. 289-293.

HOLANDA, S. B. D. O Caso Pound. In: HOLANDA, S. B. D. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária (1948-1959)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. II, [1950] 1996b. p. 282-288.

HUGO, V. **Les Orientales. Oeuvres Poétiques I**. Paris: Gallimard, v. I, [1829] 1963.

HUGO, V. **Littérature et Philosophie Mêlées**. Paris: Nelson, [1834] 1920.

HUGO, V. **Les Contemplations. Oeuvres Poétiques**. Paris: Gallimard, v. II, [1856] 1967.

HUYSMANS, J.-K. **À Rebours**. Paris: Fasquelle, [1884] 1955.

LARBAUD, V. A. **O. Barnabooth: Son Journal Intime**. Paris: Gallimard, [1908/1913/1922] 1970.

LASSERRE, P. **Le Romantisme français. Essai sur la Révolution dans les Sentiments dans les Idées au XIXe Siècle**. Paris: Mercure de France, 1907.

LATOURE, A. D. **L'Espagne Religieuse et Littéraire**. Paris: Michel Lévy Frères, 1863.

LECONTE DE LISLE, C. M. R. **Oeuvres de Leconte de Lisle: Poèmes Antiques**. Paris: Alphonse Lemerre, [1852] 1939.

LECONTE DE LISLE, C. M. R. **Poèmes Tragiques**. Paris: Alphonse Lemerre, [1884] 1929.

LEJEUNE, A. **The Concise Dictionary of Foreign Quotations**. London: Stacey London, 1998.

LEONEL, M. C. D. M. Sérgio Buarque de Holanda na Literatura dos anos 20. **Revista do IEB**, São Paulo, 24, 1982. 63-74. Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/publicacao/revista-do-ieb-n-24>>. Acesso em: 7 Fevereiro 2014. <http://200.144.255.123/Imagens/Revista/REV024/Media/REV24-06.pdf>.

LEONEL, M. C. D. M. **Estética (revista trimestral) e o Modernismo**. São Paulo: Hucitec; Instituto Nacional do Livro, 1984.

LEPELLETIER, E. **Paul Verlaine. Sa vie, son Oeuvre**. Paris: Mercure de France, 1907.

LIÈVRE, P. Le Comte de Montesquiou. **Les Marges**, 71, 15 mars 1920.

LIMA, L. C. **Terra Ignota: A Construção de Os Sertões**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

LIMA, T. N. **O itinerário de Sérgio Buarque de Holanda na Itália**. [S.l.]: [s.n.]. Julho 2011.

LOUÿS, P. **Les Chansons de Bilitis**. Paris: Albin Michel, [1894] 1969.

LOUÿS, P. **O amor de Bilitis (Algumas Canções). Tradução de Guilherme de Almeida**. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, [1894]1943.

LOUÿS, P. Préface. In: FORT, P. **Ballades Françaises**. Paris: Mercure de France, 1897.

MACHADO, A. A. **Pathé-Baby**. São Paulo: Imprensa Oficial, [1926] 1982.

MAGALHÃES, V. Plágios e Plagiários. **A Semana**, Rio de Janeiro, III, 4 Junho 1887. 179.

MARITAIN, J. **Antimoderne**. Paris: Editions de la Revue des Jeunes, 1922.

MARRAS, S. Entre o Êxito e a Hesitação: Pensamento e Militância de Sérgio Buarque de Holanda. In: MARRAS, S.; (ORG.) **Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda**. São Paulo: Edusp; IEB, 2012b. p. 9-12.

MARRAS, STELIO (ORG.). **Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda**. São Paulo: Edusp; IEB, 2012a.

MELO, A. A. D. M. C. D. Associação Brasileira de Escritores: Dinâmica de uma Disputa. **Varia História**, Jul./Dez. 2011. 711-732.

MEYER, M. No Centenário de Sérgio Buarque de Holanda. In: CALDEIRA, J. R. D. C. **Perfis buarqueanos**. São Paulo: Imprensa Nacional, 2005. p. 17-31.

MICELI, S. **Intelectuais à Brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MILLIET, S. **Diário Crítico**. São Paulo: Martins; Edusp, v. III, [1945] 1981.

MOLHO, R. **La Critique Littéraire en France au XIXe Siècle**. Paris: Buchet; Chastel, 1963.

MOLIÈRE. La Princesse d'Élide. In: MOLIÈRE **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, [1664] 2009.

MONTEIRO, P. M. A Correspondência entre Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda (1922-1944). In: MARRAS, S.; (ORG.) **Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda**. São Paulo: Edusp; IEB, 2012a. p. 91-107.

MONTEIRO, P. M. Coisas Sutis, Ergo Profundas. In: ANDRADE, M. D.; HOLANDA, S. B. D. **Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondência**. São Paulo: Companhia das Letras; Edusp; IEB, 2012b. p. 169-360.

MONTEIRO, P. M. Introdução. In: ANDRADE, M. D.; HOLANDA, S. B. D. **Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondência**. São Paulo: Companhia das Letras; Edusp; IEB, 2012c. p. 7-13.

MONTEIRO, P. M. Notas. In: ANDRADE, M. D.; HOLANDA, S. B. D. **Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondências**. São Paulo: Companhia das Letra; Edusp; IEB, 2012d.

MONTEIRO, P. M.; EUGÊNIO, J. K. **Sérgio Buarque de Holanda. Perspectivas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

MORAES NETO, P. As Mortes de Nero, ou o Perigo das Deduções. **Estética**, 1, n. 1, setembro 1924. 57-64.

MORAES NETO, P. Entrevista com Prudente de Moraes, neto. Rio de Janeiro: Hucitec, 1976. p. 180-189.

MORAES NETO, P. D. Sobre a Sinceridade. **Estética**, janeiro/março 1925. 159-164.

MORAES NETO, P.; HOLANDA, S. B. D. Modernismo não é Escola: é um Estado de Espírito. **Correio da Manhã**, 6 Junho 1925.

MORAES, R. G. **Críticas Cruzadas: Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda**. Campinas. 2014.

MOREAU, P. **La Critique Littéraire en France**. Paris: Librairie Armand Colin, 1960.

MORLEY, H. Introduction. In: MARLOWE; GOËTHE **Marlowe's Faustus: Goëthe's Faust**. Tradução de John Anster. London: George Routledge and Sons, 1883. p. 5-8.

NASSAR, L. M. **Círculos Mágicos: Sérgio Buarque de Holanda e as Literaturas de Língua Inglesa** (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2004.

NERVAL, G. D. Préface de la Première Édition. In: GOËTHE, J. W. **Faust et le Second Faust de Goëthe**. Tradução de Gérard Nerval. Paris: Michel Lévy, [1828] 1868.

NEVES, A. D. **Contistas à Maupassant: a recepção criativa de Guy de Maupassant no Brasil (Tese de Doutorado)**. São Paulo. 2012.

NICODEMO, T. L. **Urdidura do Vivido: Visão do Paraíso e a Obra de Sérgio Buarque de Holanda nos Anos 1950**. São Paulo: Edusp, 2008.

NICODEMO, T. L. Sérgio Buarque de Holanda e a dinâmica das instituições culturais no Brasil 1930-1960. In: MARRAS, S.; (ORG.) **Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda**. São Paulo: Edusp; IEB, 2012. p. 109-132.

NODIER, C. **Questions de Littérature Légale. Du Plagiat, de la Supposition d'Auteurs, des Supercheries qui ont Rapport aux Livres.** Genève: Librairie Droz, [1812/1828] 2003.

PASCAL, B. **Pensées.** Paris: Librairie des Biliophiles, [1669] 1874.

PENNAFORT, O. **O Jovem Sérgio.** Sérgio, Renovador - Exposição Comemorativa dos 50 Anos de Raízes do Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. 1986.

PEREIRA, H. B. C. **Araripe Júnior e o Simbolismo Francês (Tese de Doutorado).** São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 1996.

PINHEIRO-MARIZ, J. **VI SIGET. Simpósio Internacional de estudos de gêneros textuais.** [S.l.]: [s.n.]. 16-19 Agosto 2011.

PINTO, M. C. D. M. **A vida selvagem, paralelo entre Chateaubriand e Alencar.** São Paulo: Annablume, 1995.

PONGE, C. D. **Mme de Staël et la Découverte de l'Allemagne.** Paris: Edgar Malfère, 1928.

PONGE, R. Notas Sobre a Recepção e Presença do Surrealismo no Brasil nos Anos 1920-1950. **Alea**, janeiro-junho 2004. 53-65.

PRADO, A. A. **Itinierário de uma Falsa Vanguarda. Os Dissidentes, a Semana e o Integralismo.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

PRADO, A. A. Introdução. In: HOLANDA, S. B. D. **O Espírito e a Letra: Estudos de Crítica Literária.** 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, v. I e II, 1996a. p. 21-32.

PRADO, A. A. Nota Sobre a Edição. In: HOLANDA, S. B. **O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária I (1920-1947).** São Paulo: Companhia das Letras, v. I, 1996b. p. 11-18.

PRADO, A. A. Crônica, Memória e História na Crítica de Sérgio Buarque de Holanda. In: CALDEIRA, J. R. D. C.; (ORG.) **Perfis Buarqueanos.** São Paulo: Imprensa Nacional, 2005. p. 79-92.

PRADO, A. A. Sérgio e Mário: Um Diálogo Entre Críticos. In: MARRAS, S.; (ORG.) **Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda.** São Paulo: Edusp; IEB, 2012. p. 79-90.

PROUST, M. **Contre Sainte-Beuve.** Paris: Gallimard, [1909] 1965.

PROUST, M. **La Prisonnière. À la Recherche du Temps Perdu.** Paris: Gallimard, v. 12, 1923.

QUEIROZ, S. R. R. D. Sérgio Buarque, Meu Mestre. In: CALDEIRA, J. R. D. C.; (ORG.) **Perfis Buarqueanos.** São Paulo: Imprensa Nacional, 2005. p. 35-40.

RACHILDE. **Madame la Mort.** [S.l.]: [s.n.], [1892].

RACINE, J. **La Thebaïde. Oeuvres Complètes.** Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966.

RAMOS, G. **Seleção de Contos Brasileiros.** Rio de Janeiro: Edições Ediouro, 1976.

RIVIÈRE, J. Paul Valéry, Poète. **La Nouvelle Revue Française**, n. 108, Paris, 1 septembre 1922.

ROLLAND, R. **Jean Christphe à Paris. Dans la Maison**. Paris: Cahiers de la Quinzaine, 1909.

ROMERO, S. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Imago, [1902] 2001.

RONCARD, P. Epitaphe de Feu Monsieur d'Annebault. In: RONSARD, P. **Oeuvres Complètes de Pierre de Ronsard**. Paris: Librairie A. Franck, [1567] 1866. p. 194-198.

ROSE, W. **History of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus, 1592**. London: Kessinger Publishing, 2003.

SAINTE-AULAIRE, L.-C. Notice sur Faust. In: GOËTHE, J. W. **Faust**: tragédie. Tradução de Louis-Clair Sainte-Aulaire. Paris: Ladvocat, 1823.

SANCHES, R. R. **Sérgio Buarque de Holanda: a Trajetória de um Intelectual Independente (Tese de Doutorado)**. Faculdade de Ciências e Letras. Unesp. Araraquara, p. 155f. 2007.

SCHWOB, M. **Le Livre de Monelle**. Paris: Éditions du Boucher, [1892-1894] 2003.

SCHWOB, M. **Vies Imaginaires**. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1896.

SÉCHÉ, A.; BERTAUT, J. **Charles Baudelaire**. Paris: L. Michaud, La Vie Anecdotique et Pittoresque des Grands Écrivains, 1910.

SHAKESPEARE, W. **Oeuvres Complètes**. Tradução de Francisque Michel. Paris: Batignolles-Monceaux; Auguste Desrez, 1839.

SOLLY, H. S. **The life of Henry Morley**. London: Edward Arnold, 1898.

SOREL, A. **Mme de Staël**. Paris: Librairie Hachette, [1890] 1921.

SOUZA, L. D. M. Introdução. In: NICODEMO, T. L. **Urdidura do Vivido: Visão do Paraíso e a Obra de Sérgio Buarque de Holanda nos anos 1950**. São Paulo: Edusp, 2008.

STAËL, M. **De l'Allemagne**. Paris: Charpentier, [1813] 1844.

STAPFER, P. **Des Réputations Littéraires. Essai de Morale et d'Histoire**. Paris: Librairie Hachette, 1893.

STARLING, H. M. M. O Tempo da Delicadeza Perdida: Chigo, Sérgio e as Raízes do Homem Cordial. In: MARRAS, S.; (ORG.) **Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda**. São Paulo: Edusp; IEB, 2012. p. 63-76.

TAINE, H. Philosophie Religieuse. In: TAINE, H. **Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire**. Paris: Hachette, 1866.

TAINE, H. **Histoire de la Littérature Anglaise**. 7ª Edição. ed. Paris: Hachette, v. V, 1890.

TELES, G. M. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: Apresentação e Crítica dos Principais Manifestos Vanguardistas**. 19a. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

THIBAUDET, A. **Paul Valéry (Les Cahiers Verts)**. Paris: Librairie Grasset, 1923.

THIENGO, M. **A Crítica entre a Literatura e a História: O Percurso da Crítica Literária de Sérgio Buarque de Holanda dos Verdes Anos à Profissionalização do Ofício (Tese de Doutorado)**. Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2011.

VALENTE, G. L. **Sérgio Buarque de Holanda como adido cultural (1952-1954): intercâmbio cultural Brasil-Itália**. [S.l.]: [s.n.], 2009.

VALÉRY, P. **Villon et Verlaine**. [S.l.]: [s.n.], 1937.

VAPEREAU, L. G. **Dictionnaire des Littératures**. Paris: Hachette, 1876.

VERHAEREN, E. **Les Villes Tentaculaires**. Paris: Générale Française, [1895] 1955.

VERÍSSIMO, J. **História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. São Paulo: Letras & Letras, [1916] 1998.

VIGUIER, A. N. É. **Anecdotes littéraires sur Pierre Corneille ou Examen de quelques plagiats qui lui sont généralement impuntés par ses divers commentateurs français en particuier Voltaire**. Rouen: L'imprimerie de A. Péron, 1846.

WEGNER, R. In: CALDEIRA, J. D. C. (.). **Perfis Buarqueanos**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005. p. 93-104.

WIDMANN, G. R. **Erster Theil Der Warhafftigen Historien von den grewlichen und abschewlichen Sünden und Lastern, auch von vielen wunderbarlichen und seltzamen ebentheuren: So D. Iohannes Faustus Ein weitberuffener Schwartzküns**. Hamburg: Moller, 1599.

WOUTERS, H.; GOYET, C. D. V. **Molière ou l'auteur imaginaire**. Paris: Éditions Complexes, 1990.

ANEXO I

LISTA DE AUTORES

François de Montcorbier, conhecido como **Villon** (1431-?): órfão, padre, poeta, assassino, errante, exilado, ladrão, condenado, primeiro poeta maldito. Principais obras: *Lais*, também conhecido como *Petit Testament* (1456); *Testament* (1461-1462). (Cf. Burl, A. *Danse Macabre, François Villon, Poetry & Murder in Medieval France*. Sutton Publishing, 2000; Champion, P. *François Villon. Sa vie et son temps*. Paris: Champion, 1913; Deroy, J. *François Villon, Coquillard et Auteur dramatique*. Paris: Nizet, 1977; Dufournet, J. *Dernières recherches sur Villon*. Paris, 2008).

François Rabelais (1483?-1553): escritor de obras como *Pantagruel* (1532) e *Gargantua* (1534). (Cf. Huchon, M. *Rabelais*. Éditions Gallimard, 2011; Boulenger, J. Introduction. In: Rabelais, F. *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, 1941; Bakhtine, M. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1982; Demerson, G. *L'esthétique de Rabelais*. Paris: CDU SEDES, 1996; Diéguez, M. de. *Rabelais par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil, 1960).

Louis Le Roy, ou Louis Regius (1510-1577): escritor das obras *Considérations sur l'histoire française et universelle* (1562), *De l'origine et excellence de l'art politique* (1567), *Des troubles et différends advenant entre les hommes pour la diversité des religions* (1567), *Projet ou dessein du Royaume de France pour et représenter en dix livres l'état entier* (1568), *Les Monarchiques* (1570), *De l'excellence du gouvernement royal* (1576). Sérgio Buarque cita *Douze livres de la vicissitude ou variété des choses de l'univers* (1576).

Pierre de Ronsard (1524-1585): poeta oficial da corte, ligado ao grupo do helenista Jean Dorat. “Príncipe dos poetas e poeta dos príncipes”. Principais obras: *Hymnes et les Discours* (1555-1564), *La Franciade* (1572), *Les Odes* (1550-1552), *Les Amours de Cassandre* (1552), *Les Amours de Marie* (1555), *Sonnets pour Hélène* (1578). (Cf. Andersson, B. *L'invention lyrique. Visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard*. Paris: Honoré Champion, 2011; Gendre, A. *L'Esthétique de Ronsard*. Paris: SEDES, 1997).

Pierre Victor Palma Cayet (1525-1610): citado n.º “O Fausto” (nov./dez. 1920) como Pierre Palma Caye. Foi historiador, pastor protestante até 1595, padre em 1600, professor de hebreu no Collège de Navarre. Principais obras: *Heptaméron de la Navarride* (1602); *L'histoire prodigieuse et lamentable du Docteur Fauste, avec la mort épouvantable. Là où est montré, combien est misérable la curiosité des illusions et impostures de l'Esprit malin: ensemble la corruption de Satan par lui-même, étant contraint de dire la vérité* (1598); *Chronologie novenaire, histoire des guerres de Henri IV de 1589 à 1598* (1605). Cf. (CHALMEL, 1828, p. 88-93). Disponível em: <<http://booksnow1.scholarsportal.info/ebooks/oca2/20/histoiredetourai04chaluoft/histoiredetourai04chaluoft.pdf>>. Acesso em: 05 de março 2013.

Michel de Montaigne (1533-1592): filósofo, político, militar e diplomata. (Cf. Auerbach, E. *L'humaine condition*. In: Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature. Willard Trask. Princeton: Princeton University Press, 2003; Aulotte, R. *Études sur les Essais de Montaigne*. Europe Éditions, s.d.; Bellenger, Y. *Montaigne, une fête pour l'esprit*. Balland,

1987; Bonnefon, P. *Montaigne: l'homme et l'œuvre*. Bordeaux: G. Gounouilhon, 1893; Butor, M. *Essais sur les Essais*. Paris: Gallimard, Paris, 1968).

Jacques de Cailly (1604?-1673?): também conhecido como **Chevalier de Cailly**, ou **D'Acceilly**: citado em “Plágios e Plagiários” (set. 1921) com a grafia D'Acelley. Deixou um livro de poesias intitulado *Petites Poesies du Chevalier d'Aceilly* (D'ACEILLY, 1657).

Pierre Corneille (1606-1684): dramaturgo e poeta. Obras: *Mélite*, *La Place royale*, *L'Illusion Comique*, *Clitandre* (1630), *Le Cid* (1637), *Médée*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *Rodogune*, *Héraclius*, *Nicomède*, *Œdipe*, *Suréna*. (Cf. Niderst, A. *Pierre Corneille : Théâtre*, Rouen: Université de Rouen, 1986; Couton, G. *Pierre Corneille : Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1980; Starobinski, J. *L'Œil Vivant (Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal)*. Paris: Gallimard, 1961).

Scarron (1610-1660): escritor de comédias e de um romance satírico, *Le roman comique*, que viria a inspirar Théophile Gautier.

Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673): **Molière**, foi ator e autor de comédias, dentre elas: *Les Précieuses ridicules* (1659), *Le médecin malgré lui* (1666), *Les Fourberies de Scapin* (1671), *L'École des femmes* (1662), *L'Avare* (1668), *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), *Le malade imaginaire* (1673), *Le Misanthrope* (1665), *Tartuffe* (1664-1669), *Les Femmes savantes* (1672), *Dom Juan* (1665). (Cf. Duchêne, R. *Molière*. Paris: Fayard, 1998; Molière. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, bibl. de la Pléiade, 2010; Cairncross, J. *L'Humanité de Molière*. Paris: Nizet, 1988; Forestier, G. *Molière*. Paris: Bordas, 1990).

Blaise Pascal (1623-1662): matemático, físico, inventor, filósofo e teólogo. Obras: *Essai pour les coniques* (1640), *Expériences nouvelles touchant le vide* (1647), *Récit de la grande expérience de l'équilibre des liqueurs* (1648), *Traité du triangle arithmétique* (1654), *Les Provinciales* (Correspondências 1656-1657), *Pensées* (1669). (Cf. Pascal, B. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1998-1999; Attali, J. *Blaise Pascal, ou le génie Français*. Paris: Fayard, 2000; Béguin, A. *Pascal*. Paris: Seuil, 1952; Descotes, D. *Pascal: biographie, étude de l'œuvre*. Paris: Albin Michel, 1994).

Jean de Rotrou (1609-1650): poeta e dramaturgo da trupe dos “Comédiens du Roi”. Ele lançará muitas peças onde aclimata à França o estilo barroco do teatro espanhol e inglês. Obras: *Agésilan de Colchos* (1635); *Amarillis*; *Amélie* (1636); *L'Aveugle de Smyrne*; *Les Captifs, ou les Esclaves* (1638); *L'Hypondriaque ou Le Mort amoureux* (1628); *La bague de l'oubli* (1628); *Cléagenor et Doristée* (1630); *La Diane* (1630); *L'Heureuse constance* (1631); *Les Ménechmes* (1632); *La Comédie des Tuileries*; *Cosroès* (1648); *Dom Bernard de Cabrère* (1647), entre outras. (Cf. Chardon, H. *La Vie de Rotrou, mieux connue*. Genève: Slatkine Reprints, 1970; Curnier, L. *Étude sur Jean Rotrou*. Genève: Slatkine Reprints, 1971).

Jean Racine (1639-1699): um dos principais escritores do classicismo francês. Obras: *Andromaque* (1667); *Les Plaideurs* (1668); *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670), *Bajazet* (1672), *Mithridate* (1673), *Iphigénie* (1674); *Phèdre* (1677); *Esther*; (1689); *Athalie* (1691). (Cf. Racine, J. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950; Forestier, G. *Jean Racine*. Paris: Gallimard, 2006; Rohou, J. *L'Evolution du tragique racinien*. Paris: Sedes, 1991; Niderst, A. *Racine et la tragédie classique*. Paris: PUF, 1978).

François-Marie Arouet (1694-1778): **Voltaire** foi escritor e filósofo do Iluminismo, pregava o combate ao fanatismo por meio da tolerância e da liberdade de pensamento. Deixou uma enorme herança: peças de teatro, poesias, contos, romances, textos filosóficos e históricos, dicionário filosófico, suas correspondências. (Cf. Chaussinand-Nogaret, G. *Voltaire et le siècle des Lumières*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1994; Martin-Haag, E. *Voltaire. Du*

cartésianisme aux Lumières. Paris: Vrin, 2002; Menant, S. *Esthétique de Voltaire*. Paris: SEDES, 1995; Vaillot, V. *Voltaire en son temps*. Oxford Voltaire Foundation, 1988).

Jean Jacques Rousseau (1712-1778): filósofo cujo pensamento se insere no Iluminismo; conhecido por suas ideias acerca das relações entre o homem e a sociedade. Obras: *Discours sur les sciences et les arts* (1750); *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), *Émile, ou De l'éducation* (1762); *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761); *Les Confessions* (1782-1789), entre outras.

Antoine Rivaroli (1753-1801): **Rivarol**. Ensaísta que suscitou polêmicas ao publicar suas opiniões sobre autores contemporâneos. Vindo de família modesta, passa por aristocrata e nobre no meio parisiense e, na época da Revolução, tomou partido da Monarquia. Entre suas obras estão: *De l'Universalité de la langue française* (1784) e *Mémoire sur la nature et la valeur de l'argent* (1789).

André Marie de Chénier (Constantinopla 1762-Paris 1794): poeta cuja obra passa a ser publicada a partir de 1819; guilhotinado injustamente. Como jornalista, contribuiu com o *Journal de La Société* de 1789 e com o *Journal de Paris*, onde condenou os excessos da Revolução. (Cf. Pascal, J.-N. (Ed.). *Lectures de Chénier: Imitations et préludes poétiques, Art d'aimer*. Presses universitaires de Rennes, 2005; Chénier, A. *Œuvres complètes*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1940; Seth, C. *André Chénier. Le Miracle du siècle*. Paris: PUPS, 2005; Goulemot, J. *André Chénier: poésie et politique*. Paris: Minerve, 2005, vol.I).

Anne-Louise Germaine Necker (1766-1817): **Madame de Staël** foi romancista e ensaísta. Leitora de Rousseau e imbuída de ideias iluministas, é favorável à Revolução, porém não se prende aos absolutistas, nem aos republicanos. A princípio, admira Napoleão, mas se decepciona. É banida da França. Obras: *Lettres sur les ouvrages et le caractère de Jean-Jacques Rousseau* (1788); *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* (1796); *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), *Delphine* (1802), *Corinne ou l'Italie* (1807), *De l'Allemagne* (1810/1813), entre outras. (Cf. Eaubonnes, F. *Une femme témoin de son siècle, Germaine de Staël*. Paris: Flammarion, 1966).

François-René, visconde de **Chateaubriand** (1768-1848): um dos precursores do romantismo francês. Obras: *Atala, ou les Amours de deux sauvages dans le désert* (1801); *René, ou les Effets des passions* (1802); *Le Génie du Christianisme* (1802); *Les Martyrs, ou le Triomphe de la foi chrétienne* (1809); *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris, en allant par la Grèce et revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne* (1811); *De Bonaparte, des Bourbons, et de la nécessité de se rallier à nos princes légitimes pour le bonheur de la France et celui de l'Europe* (1814). (Cf. Aureau, B. *Chateaubriand penseur de la Révolution*. Paris: Éditions Honoré Champion, 2001; Bercegol, F. *La Poétique de Chateaubriand: le portrait dans les Mémoires d'outre-tombe*. Éditions Honoré Champion, 1997; Crépu, M. *Le Souvenir du monde: essai sur Chateaubriand*. Paris, B. Grasset, 2011; Diéguez, M. de. *Chateaubriand ou le poète face à l'histoire*. Paris: Plon, 1963).

Jean Charles Emmanuel Nodier (1780-1844): escritor de importância para a formação do romantismo francês. Obras: *Questions de littérature légale* (1812); *Mélanges de littérature et de critique* (1821); *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (1820).

Louis-Claire de Beaupoil, conde de **Sainte-Aulaire** (1778-1854): citado n'“O Fausto” (nov./dez. 1920) como “Saint Aulare”. A grafia Saint-Aulaire também é encontrada na fortuna crítica. Foi político e membro da Academia Francesa a partir de 1841. Obras: *Histoire de la Fronde* (1827), *Considération sur la Démocratie* (1850), *Les derniers Valois, les Guises et*

Henri IV (1854), tradução do *Fausto*, de Goethe (1823). A tradução do Fausto está inserida na série Chefs-d'oeuvre des théâtres étrangers, t. XXV "théâtre allemand I" (Paris: Ladvocat, 1823), pode ser consultada virtualmente em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k685564/f1.image>>. Acesso em: 10 jun. 2013. (Cf. Extrait biographique. Disponível em: <http://www.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche.asp?num_dept=11986>. Acesso em: 10 de jun. 2013).

Alphonse Louis Bernard Boubé de Lespin (1778-1857): citado n' "O Fausto" (nov./dez. 1920) com a grafia "Lespise". Reitor da Academia de Amiens (1815-1818), reitor da Academia de Metz (1818-1827), reitor da Academia de Orléans (1828). Traduziu o *Fausto*, de Goethe, para o francês em 1840 (Cf. Goethe, J. W. *Faust. Tragédie de Goethe* (Alphonse de Lespin, Trad.). Paris: Auguste Durand, 1840. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k694056>>. Acesso em: 10 jun. 2013.).

Henri Beyle (1783-1842): **Stendhal** foi diplomata e escritor cuja obra serviu de inspiração aos românticos e realistas. Entre suas publicações estão: *Histoire de la peinture en Italie* (1817), *Rome Naples et Florence* (1817), *Racine et Shakespeare* (1823), *Vie de Rossini* (1823), *Le Rouge et le Noir* (1830), *La Chartreuse de Parme* (1839).

Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine (1790-1869): uma das figuras mais emblemáticas do Romantismo francês. (Cf. Guillemin, H. *Lamartine, l'homme et l'œuvre*. Paris, Boivin et Cie, 1940; Guillemin, H. *Connaissance de Lamartine*. Fribourg, Librairie de l'Université, 1942; Richard, J.-P. *Études sur le romantisme*. Éditions du Seuil, 1999; Unger, G. *Lamartine. Poète et homme d'État*. Paris, Flammarion, 1999).

Augustin Nicolas Epagomène Viguié (1793-1867): citado em "Plágios e Plagiários" (set. 1921) com a grafia "Vignier". Obras: *Fragments et correspondances* (Hachette, 1875, póstuma); *Dissertatio philosophica De praecipuis errorum causis* (Universitas Imperialis, 1813); *Du Principe et de l'esprit des lois du goût appliquées à la littérature* [Paris : impr. Fain, in-4, 64 p., 1814]; *Anecdotes littéraires sur Pierre Corneille ou Examen de quelques plagiats qui lui sont généralement impuntés par ses divers commentateurs français en particulier* Voltaire (VIGUIER, 1846). (Cf. <http://www.textesrares.com/philo19/noticeAuteur.php?nom_aut=Viguié&prenom_aut=%5BAugustin+Nicolas%5D+%C9pagom%E8ne>. Acesso em 01 jul. 2013; <<http://facultes19.ish-lyon.cnrs.fr/fiche.php?indice=1472>>. Acesso em 01 jul. 2013; Havelange, I. ; Huguet, F. ; Lebedeff, B. sous la dir. De G. Caplat. - *Les Inspecteurs généraux de l'Instruction publique. Dictionnaire biographique 1802-1914*. Paris : INRP / CNRS, 1986, 700 p., pp. 641-642 (HAVELANGE, HUGUET e LEBEDEFF, 1986).

Alfred Victor, conde de **Vigny** (1797-1863): algumas de suas obras são: *Poèmes* (1822); *Éloa, ou La Sœur des Anges* (1824); *Poèmes antiques et modernes* (1826); *Cinq-Mars* (1826); *La Maréchale d'Ancre* (1830); *Quitte pour la peur* (1833); *Servitude et grandeur militaires* (1835); *Chatterton* (1835); *Les Destinées* (1864). (Cf. Casanova, N. *Vigny. Sous le masque de fer*. Paris : Calmann-Lévy, 1990 ; Lassalle, J.-P. *Alfred de Vigny*. Paris: Fayard, 2010).

Jules Michelet (1798-1874): historiador reconhecido pelo seu talento de escritor e sua capacidade de reflexão, mas também criticado pela falta de rigor. Dedicou-se a escrever uma História da França. Muitas de suas obras estão digitalizadas e disponibilizadas no sítio da internet Archives.org: Disponível em: <<http://archive.org/search.php?query=creator%3A%22Michelet%2C+Jules%2C+1798-1874%22>>. Acesso em: 19 jan. 2015.

Honoré de Balzac (1799-1850): um dos principais autores do século XIX francês, conhecido por seus romances realistas. (Cf. Gautier, T. *Portraits contemporains : Balzac*. Paris: Charpentier, 1874).

Jean-Jacques Porchat-Bressenel (1800-1864) : suíço, professor de direito, latim, retórica e literatura latina na Academia de Lausanne, depois reitor nesta mesma academia. Publicou *Recueil de fables* (1826) com o pseudônimo de Valamont. Traduziu o *Fausto*, de Goethe, para o francês em 1860 (Cf. Goethe, J. W. *Faust. 1^{ère} partie* (Jean-Jacques Porchat, Trad.). Paris: Librairie Hachette, 1900. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k67775q/f1.image.r=.langEN>>. Acesso em: 10 de Jun. 2013.)

Friedrich-Albert-Alexander Stapfer (1802-1864): também tratado de Albert Stapfer fils, realizou trabalhos de erudição e de literatura. A partir de 1822, dedica-se a publicar em francês as obras dramáticas de Goethe, antes publicadas parcialmente por Mme de Staël em *De l'Allemagne*. As *Oeuvres dramatiques* de Goethe foram publicadas em quatro tomos. O *Fausto* está no 4º tomo (Cf. Quérard, J-M. *La France Littéraire ou Dictionnaire Bibliographique...* (Tomo 3). Paris: Firmin Didot Frères, 1829). Trata-se da primeira tradução completa ao francês da primeira parte do *Fausto* de Goethe, lançada em 1823 e reeditada em 1828, com litogravuras de Eugène Delacroix (Cf. Goethe, J. W. *Faust. Tragédie de M. de Goethe* (Albert Stapfer, Trad.). Paris: Ch. Motte, 1828. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goethe_-_Faust,_traduit_par_Albert_Stapfer,_1828.djvu>. Acesso em: 06 jun. 2013).

Cavagnac (?-?): colaborou com Friedrich-Albert-Alexander Stapfer na tradução para o francês, das *Oeuvres dramatiques* de J. W. Goethe (Paris: Sautelet, 1821-1825). O *Fausto* está no 4º tomo (Cf. nota sobre Alexander Stapfer).

Margueré (?-?): citado n'“O Fausto” com a grafia “Margueri”. Colaborou com Friedrich-Albert-Alexander Stapfer na tradução para o francês, das *Oeuvres dramatiques* de J. W. Goethe (Paris: Sautelet, 1821-1825 (Cf. nota sobre Alexander Stapfer).

Victor Hugo (1802-1885): poeta, dramaturgo, romancista e político. Autor de uma vasta obra e de um legado importantíssimo no campo literário e intelectual. (Cf. Decaux, A. *Victor Hugo*. Paris : Éditions Perrin, 2001; Maurois, A. *Olympio ou la Vie de Victor Hugo*. Hachette, 1985).

Dumas Davy de la Pailleterie (1802-1870): **Alexandre Dumas**, pai, foi célebre autor francês. (Cf. Maurois, A. *Les Trois Dumas*. Hachette: Paris, 1957; Zimmermann, D. *Alexandre Dumas le Grand*. Paris : Julliard, 1993; Schopp, C. *Alexandre Dumas, le génie de la vie*. Paris : Fayard, 1997).

Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869): escritor e crítico literário. Obras: *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle* (1828); *Port-Royal* (1840-1859); *Portraits littéraires* (1844, 1876-78); *Portraits contemporains* (1846, 1869-71); *Portraits de femmes* (1844, 1870); *Causeries du lundi* (1851-1881), entre outras. (Cf. Bellessort, A. *Sainte-Beuve et le XIX^e siècle*. Paris: Librairie Académique Perrin, 1954; Billy, A. *Sainte-Beuve. Sa vie et son temps*. Paris: Flammarion, 1952; Bourget, P. *L'Actualité de Sainte-Beuve*. *Revue des deux mondes*, 15 juin 1927, pp. 926-936).

Jean Reynaud (1806-1863): filósofo influenciado pelo saint-simonismo. (Cf. Martin, H. *Jean Reynaud*. Paris: Furne, 1863.)

Gerard de Nerval (1808-1855): (Cf. Bayle, C. *Gérard de Nerval, la Marche à l'étoile*. Paris: Champ Vallon, 2001; Bourre, J-P. *Gérard de Nerval*. Paris: Bartillat, 2001; Cogez, G. *Gérard*

de Nerval, Paris: Gallimard, 2010). Em “O Fausto”, Sérgio Buarque cita a tradução de Nerval, publicada em 1828, que traz o primeiro e o segundo *Fausto* e algumas peças líricas: no prefácio, ele elogia o estilo de Sainte-Aulaire, mas reprova em seu trabalho a falta de fidelidade ao original, e confessa seguir a tradução de A. Stapfer (Cf. Goëthe, J. W. *Faust et le second Faust de Goëthe* (Gérard de Neval, Trad.). Paris: Michel Lévy Frères, 1868. Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68401k/f1.image>>. Acesso em 10 jun. 2013).

Antoine de Latour (1808-1881): escritor, hispanista, italianista e viajante. Passa a residir na Espanha após 1848. Sérgio Buarque cita o livro *Espagne religieuse et littéraire – Pierre Corneille et J.B. Diamante* (1863), disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5774576q>>. Acesso em: 17 jan. 2015. Obras: *Poésies complètes* (1841); *Études sur l’Espagne. Séville et l’Andalousie* (1855); *Don Miguel de Mañara: sa vie, son discours sur la vérité, son testament, sa profession de foi* (1857); *L’Espagne religieuse et littéraire* (1863), entre outras.

François-Xavier Michel (1809-1887): **Francisque Michel** foi filólogo e medievalista. Em 1833, é incumbido pelo governo francês de realizar pesquisas na Inglaterra e na Escócia. Em 1839, passa a lecionar Literatura Estrangeira na Universidade de Bordeaux.

Alfred de Musset (1810-1857): poeta e dramaturgo romântico. (Cf. Allem, M. *Alfred de Musset*. Grenoble: Arthaud, 1948; Bourdelas, L. *L’ivresse des rimes*. Paris : Stock, 2011 ; Charpentier, J. *Alfred de Musset*. Paris : Tallandier, 1938 ; Charton, A. *Alfred de Musset*, Paris : Gallimard, 2010 ; Gastinel, P. *Le romantisme d’Alfred de Musset*. Paris: Hachette, 1933).

Théophile Gautier (1811-1872): poeta, romancista e crítico de arte conhecido como o principal divulgador da “arte pela arte”. É a ele que Baudelaire dedica *Les Fleurs du Mal* (1857). Toma Victor Hugo por mestre, tendo mais afinidade com os românticos no início da carreira e, posteriormente, aproximando-se do parnasianismo, escola da qual será um mestre. (Cf. Senneville, G. *Théophile Gautier*. Paris : Fayard, 2004; Guégan, S. *Théophile Gautier*. Paris: Éditions Gallimard, 2011).

Ange Henri Blaze de Bury (1813-1888): publicou poemas e foi crítico literário. Alguns de seus trabalhos foram publicados com o pseudônimo Hans Werner. Uma lista de seus trabalhos pode ser consultada em: <http://fr.wikisource.org/wiki/Auteur:Henri_Blaze_de_Bury>. Acesso em: 10 jun. 2013. Em “O Fausto”, Sérgio Buarque cita a tradução que publicou da obra de Goëthe (Cf. Goëthe, J. W. *Le Faust* (Henri Blaze, Trad.). Paris: Michel Lévy Frères, 1847. Disponível em: <<http://archive.org/details/lefaustdegoethet00goet>>. Acesso em: 06 de Jun. 2013. Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5504388t.r=.langEN>>. Acesso em: 10 jun. 2013).

Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882): diplomata e escritor. Formula a ideia da existência de três raças humanas primitivas, cuja miscigenação conduziria à decadência das civilizações. Um dos livros mais comentados é *Essai sur l’inégalité des races humaines* (1853/1855), onde expõe suas ideias acerca da supremacia da raça branca sobre a negra e a amarela. Sérgio Buarque cita *Nouvelles Asiatiques* (1876).

Charles Marie René Leconte de Lisle (Réunion 1818-1894): grande expoente do movimento parnasiano. Obras mais conhecidas: *Poèmes antiques* (1852), *Poèmes barbares* (1862) e *Poèmes tragiques* (1884).

Louis Gustave Vapereau (1819-1906): citado em “Plágios e Plagiários” (set. 1921) com a grafia “Vapperau”. Escritor e enciclopedista, professor de Filosofia no colégio de Tours em

1842, de onde pede demissão no ano de 1951 por ocasião do golpe de Napoleão III. Autor de obras como o *Dictionnaire universel des contemporains* (1858), encomendado por Hachette, e o *Dictionnaire universel des littératures* (1876). (Cf. <[http://www.textesrares.com/philo19/noticeAuteur.php?nom_aut=Vapereau&prenom_aut=\[Louis\]+Gustave](http://www.textesrares.com/philo19/noticeAuteur.php?nom_aut=Vapereau&prenom_aut=[Louis]+Gustave)>. Acesso em: 02 Jul. 2013; Banchereau, J. *Gustave Vapereau, 1819-1906, notice sur un Orléanais* [Orléans, impr. de A. Gout. In-8, 16 p., portrait, 1907]. I. Havelange, F. Huguet, B. Lebedeff, *Les Inspecteurs généraux de l'Instruction publique, dictionnaire biographique 1802-1914*, Paris : Inrp, Cnrs, 1986).

Charles François Alexandre Asselineau (1820-1874): escritor, bibliófilo e crítico de arte; amigo de Charles Baudelaire e de Nadar. Responsável pelas edições de 1857 e de 1868 das *Flores do Mal*. Também será o autor da primeira biografia de Baudelaire. São obras suas: *La double vie* (1858), *L'enfer du bibliophile* (1860), *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique* (1866), *L'Italie et Constantinople* (1869), *André Boule, ébéniste de Louis XIV* (1872), *Bibliographie romantique* (1872).

Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867): considerado o pai da poesia moderna por muitos. (Cf. Pichois, C. ; Bandy, W. T. *Baudelaire devant ses contemporains*, 1957; Benjamin, W. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1979; Starobinski, J. *La Mélancolie au miroir. Trois Études sur Baudelaire*. Julliard, 1989; Pichois, C. ; Ziegler, J. *Charles Baudelaire*. Paris : Julliard 1987).

Gustave Flaubert (1821-1880): um dos principais romancistas do século XIX francês, Flaubert é admirador de Balzac e, ao mesmo tempo, serve de inspiração a Zola e a Maupassant. Suas obras são marcadas pelo pessimismo, pela ironia, pela oposição à novela romântica. Destacam-se aqui *Madame Bovary* (1857) e *Salammbô* (1862).

Étienne Jean Baptiste Claude Théodore Faullain de Banville (1823-1891): poeta, dramaturgo e crítico ; um dos precursores do Parnasianismo.(Cf. Philippe Andrès. *Théodore de Banville. Un passeur dans le siècle*. Éditions Honoré Champion, 2009).

Alexandre Dumas Fils (1824-1895): romancista e autor de teatro, *La Dame aux Camélias* é sua obra de maior repercussão.

Hippolyte Taine (1828-1893): filósofo e historiador; aplica as ideias positivistas e cientificistas ao estudo da literatura. Obras: *De personis platonis* (1853); *La Fontaine et ses fables* (1853; 1861); *Voyage aux Pyrénées* (1855; 1858; 1860); *Essai sur Tite-Live* (1856); *Les Philosophes classiques du XIX^e siècle en France* (1857; 1868); *Essais de critique et d'histoire* (1858; 1882); *Vie et opinions politiques d'un chat* (1858); *Histoire de la littérature anglaise* (1864); *Philosophie de l'art* (1865; 1882); *Nouveaux essais de critique et d'histoire: Balzac* (1865; 1901); *Voyage en Italie* (1866), entre outras. (Cf. Cointet, J.-P. *Hippolyte Taine. Un regard sur la France*. Perrin: 2012; Léger, F. *Monsieur Taine. Critérion*, 1993; Nordmann, J.-T. *Taine et la critique scientifique*. Paris: Presses universitaires de France, 1992).

Emile Grucker (1828-1904): professor de Filosofia no ginásio de Strasbourg, professor de Literatura estrangeira na Faculdade de Letras de Poitiers (1867), depois na Faculdade de Letras de Nancy. Autor de obras como *François Hemsterhuis, sa vie et ses oeuvres* (1866), sua tese de Doutorado em Letras; e *Histoire des doctrines esthétiques et littéraires en Allemagne* (1883).

Pierre Alexis, visconde de **Ponson du Terrail** (1829-1871): escritor popular, mestre do romance-folhetim. (Cf. Gaillard, E.-M. *Biographie d'Alexis Ponson du Terrail*. Editions A. Barthélémy, 2001; Meyer, M. *Folhetim*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996).

Joseph Étienne Frédéric Mistral (1830-1914): poeta, escritor e lexicógrafo. Membro fundador do Félibrige (1854), que objetivou promover a língua provençal (Cf. Martel, F. *Le Félibrige: un incertain nationalisme linguistique*. Disponível em: <<http://mots.revues.org/4273>>. Acesso em: 14 jan. 2015). Ganhador do Prêmio Nobel de Literatura (1904). Arauto da independência da Provence e do provençal. Obras: *Mirèio* (1859), *Calendau* (1867), *Coupo Santo* (1867), *Lis Isclo d'or* (1875), *Lou Tresor dóu felibrige ou Dictionnaire de provençal-français* (1879), entre outras. (Cf. <<http://www.lexilogos.com/felibrige.htm>>. Acesso em: 04 abr. 2013; <<http://www.felibrige.org/>>. Acesso em 04 abr. 2013; Mistral, F. de. *Mémoires et Récits*. Julliard; Boissin; F. *Frédéric Mistral et les Félibres*. Vienne: E-J Savigné imprimeur-éditeur, 1879; Maurras, C. *La Sagesse de Mistral*. Les Editions du Cadran, 1926; <<http://www.maillane.fr/tourisme/bibliographie.php>>. Acesso em: 03 abr. 2013).

Henry-François Becque (1837-1899): dramaturgo de grande sucesso, com destaque para o drama realista *Les Corbeaux* e para a comédia *La Parisienne*. Também dedicou-se à crítica teatral e a estudos sobre o gênero. No final da vida, publica também alguns poemas e suas memórias. Algumas de suas obras: *Sardanapale* (1867), *L'Enfant prodigue* (1868), *Michel Pauper* (1870), *La Navette* (1878), *Les Corbeaux* (1882), *La Parisienne* (1885).

Émile Zola (1840-1902): escritor e jornalista, principal representante do naturalismo francês. (Cf. Leduc-Adine, J.P.; Henri Mitterand. *Lire/Délire Zola*. Paris : Nouveau Monde éditions; Mitterand, H. *Zola et le Naturalisme*. Paris : PUF - Que sais-je ?, 1986).

Sully Prudhomme (1839-1907): poeta associado ao meio parnasiano, prêmio Nobel de Literatura em 1901. A partir de 1888, passa a se dedicar mais à reflexões sobre filosofia e estética que à escrita de poemas.

Paul Stapfer (1840-1917): escritor e crítico; professor de literatura estrangeira na Universidade de Grenoble a partir de 1874; professor de literatura francesa na Universidade de Bordeaux a partir de 1883. Uma lista de suas obras pode ser encontrada em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Paul_Stapfer>. Acesso em 10 set. 2013. (Cf. Dartigue, H. *Paul Stapfer, 1840-1917*. Paris, 1918; Saintville, G. *Un humoriste moraliste, pages choisies dans l'œuvre de Paul Stapfer et précédées d'une introduction*. Paris, Fischbacher, 1918; Strowski, F. *Victor Hugo et son témoin : Paul Stapfer*. Quotidien, 22 janvier 1935).

Stéphane Mallarmé (1842-1898): poeta e crítico literário.

François Anatole Thibaut (1844-1924): Anatole France foi um dos maiores escritores e críticos literários franceses do final do século XIX e início do século XX, tendo ganhado o prêmio Nobel de Literatura em 1921 pelo conjunto de sua obra. Seu engajamento político-social também é lembrado pelos estudiosos de sua obra.

Paul Verlaine (1844-1896): poeta simbolista, o poeta maldito é reconhecido como um mestre pelos poetas simbolistas e decadentistas.

Édouard-Joachim Corbière (1845-1875): **Tristan Corbière**. Poeta “maudito”, levou uma vida miserável e marginal. Embora seja mais próximo do Simbolismo, seus versos não se encaixam em nenhuma corrente definida. Em vida, publicou apenas um livro de poesias: *Les Amours Jaunes* (1873). (Cf. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70668p.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2014).

Villiers de l'Isle-Adam (1846-1888): escritor de contos, romances e poemas; foi admirador de Poe e de Baudelaire, assim como de Wagner. Ele é considerado um dos precursores do simbolismo francês. (Cf. Bourre, J.-P. *Villiers de l'Isle-Adam - Splendeur et misère*. Paris: Les Belles Lettres, 2002).

Léon Bloy (1846-1917): romancista e ensaísta. Aproxima-se dos meios socialistas revolucionários e prega o anticlericalismo. Sua amizade com Barbey d'Aurevilly o reconduz ao catolicismo e à estética simbolista. (Cf. BARDECHE, M. *Léon Bloy*. Paris : La Table Ronde, 1989; BARTHES, R. « Léon Bloy ». In : *Tableau de la littérature française: De Mme de Staël à Rimbaud*. Paris : Gallimard, 1974 ; BEGUIN, A. *Léon Bloy l'impatient*. Fribourg : LUF, 1944; Bollery, J. *Léon Bloy*. Paris : Albin Michel, 1947-1954; GLAUDES, P. (Ed.). *Léon Bloy au tournant du siècle*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1992; LEFRANÇOIS, L. « L'Excessive impatience : commentaires sur «L'Archiconfrérie de la Bonne Mort», de Léon Bloy ». In : *Littérature et anarchie*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 291-335).

Auguste Émile Faguet (1847-1916): escritor e crítico literário; ligado a Jules Lemaître; colabora em vários periódicos como *Le Gaulois*, *Le Matin*, *Le Soleil*, *La Revue des Deux Mondes*, *Revue Bleue*, *Revue Latine*, *Revue de Paris*, *Revue Encyclopédique*, entre outras. Obras: *La Tragédie française au XVI^e siècle* (1883); *Corneille* (1885); *La Fontaine* (1889); *Politiques et moralistes du XIX^e siècle* (1891); *Voltaire* (1894); *Flaubert* (1899); *Études littéraires* (1903); *Le Libéralisme* (1903); *Propos sur le théâtre* (1903-1910); *En lisant Nietzsche* (1904), entre outras. (Cf. Charle, C. *Dictionnaire biographique des universitaires aux XIX^e et XX^e siècles. La Faculté des Lettres de Paris (1809-1908)*. Paris : Éditions du CNRS, 1985; Séché, A. *E. Faguet*. Sansot, 1904).

Marie Georges Huysmans (1848-1907) : escritor e crítico de arte. Ligado ao naturalismo inicialmente, depois romperá com esta escola se aproximará do simbolismo. Algumas de suas obras são: *Le Drageoir aux épices* (1874), *Marthe, histoire d'une fille* (1876), *Les Sœurs Vatard* (1879), *À rebours* (1884), *Les Gobelins*; *Saint-Séverin* (1901), *Les Foules de Lourdes* (1906).

Ferdinand Vincent-de-Paul Marie Brunetière (1849-1906): historiador da literatura e crítico literário; colaborador e diretor da *Revue des Deux Mondes*. Admirador do classicismo francês. Acusa-se Brunetière de, à força de tratar de obras consideradas essenciais para a evolução dos gêneros literários, ter negligenciado obras importantes, e de não ter levado em conta fatores psicológicos na construção da obra literária. Sua contribuição está no fato de ter dado atenção às obras literárias num contexto em que estas eram mais estudadas a partir da biografia do autor ou do meio. Obras: *Études critiques sur l'histoire de la littérature française* (1849-1906); *Le Roman naturaliste* (1883); *Histoire et littérature* (1884); *Questions de critique* (1888); *Nouvelles questions de critique* (1890); *Évolution de la critique* (1890); *Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890); *Epoques du théâtre français* (1891-1892); *Histoire de la littérature française classique* (1891-1892); *Essais sur la littérature contemporaine* (1892); *Évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle* (1892-1894); *Nouveaux essais sur la littérature contemporaine* (1895); *Bases de la croyance* (1896); *La renaissance de l'idéalisme* (1896); *Manuel de l'histoire de la littérature française* (1898) ; *Discours académiques* (1901); *Les raisons actuelles de croire* (1901); *Victor Hugo* (1902); *Variétés littéraires* (1904); *Cinq lettres sur Ernest Renan* (1904) ; *Sur les chemins de la croyance* (1904); *Honoré de Balzac* (1906).

Max Nordau (1849-1923) : escritor e crítico de ideias positivistas e intolerantes que pretendia expurgar a sociedade e a literatura do seu tempo por meio de sua obra. Publicou obras como : *Les mensonges conventionnels de notre civilisation* (1883), *Dégénérescence* (1892), *Paradoxes sociologiques* (1896).

Pierre Loti (1850-1923): oficial da marinha francesa e escritor. Escreveu romances em tom autobiográfico inspirados em suas viagens: *Le Mariage de Loti (Rarahu)* (1882), *Le Roman d'un spahi* (1881), *Madame Chrysanthème* (1887), *Aziyadé* (1879), *Fantôme d'Orient* (1892).

Guy de Maupassant (1850-1893): autor dos romances *Une vie* (1883), *Bel-Ami* (1885), *Pierre et Jean* (1887-88) e contos como *Boule de suif* (1880), *Contes de la bécasse* (1883), *le Horla* (1887), suas obras transitam entre o Realismo e o Naturalismo e revelam um tom pessimista.

Paul Bourget (1852-1935): autor de *Cruelle énigme* (1885), *Un crime d'amour* (1886), *Mensonges* (1887), *Le Disciple* (1889), *L'Étape* (1902), *Un divorce* (1904) et *Le Démon de midi* (1914). Seus primeiros romances seguem a estética naturalista, mas depois passa a publicar romances psicológicos e a valorizar a estética simbolista. (Cf. Doumic, R. *Écrivains d'aujourd'hui: Paul Bourget, Guy de Maupassant, Pierre Loti, Jules Lemaître, Ferdinand Brunetière, Émile Faguet, Ernest Lavisse*. Paris: Perrin, 1895; Rivasso, R. de. *L'Unité d'une pensée. Essai sur l'œuvre de M. Paul Bourget, précédé d'une lettre de M. Maurice Barrès*. Paris : Plon-Nourrit et Cie, 1914; Desaymard, J. « *Bourget, Barrès et l'Auvergne. Notes et souvenirs* », *L'Auvergne Littéraire*, n° 115, 1946, p. 11-19).

Arthur Rimbaud (1854-1891): poeta marginal, maldito, considerado um dos precursores da poesia moderna, começa a escrever aos 15 anos, mas aos 20 renuncia à literatura. (Cf. Lefrère, J.-J. *Arthur Rimbaud* Paris: Fayard, 2001; Bonnefoy, Y. *Rimbaud par lui-même*. Paris: Éd. du Seuil, 1994).

Georges Rodenbach (1855-1898): poeta simbolista belga. Enviado a Paris para realizar seus estudos, frequenta aí os meios literários. São publicações dele : *Le Foyer et les Champs* (1877), *Bruges-la-Morte* (1892), entre outras. É também assíduo colaborador na revista *La Jeune Belgique*, junto com seu amigo de infância Émile Verhaeren, e correspondente do *Journal de Bruxelles*, além de colaborados no Figaro. Instala-se definitivamente em Paris em 1888. Participa do grupo de Mallarmé e é admirado por Proust.

Robert de Montesquiou (1855-1921): dandy, esteta e poeta. Fomentou artistas como Verlaine, Mallarmé e o músico Fauré.

Ioannis Papadiamantopoulos, ou **Jean Moréas** (Atenas, 1856-Paris, 1910): ensaísta, crítico de arte e poeta simbolista grego de expressão francesa. (Cf. Jouanny, R. *Moréas, écrivain français* Paris: Lettres modernes, 1968. Jouanny, R. *Moréas, écrivain grec*. Paris: Lettres Modernes, 1975).

Gustave Kahn (1859-1936): poeta simbolista e crítico de arte. Publicou também sob os pseudônimos : Cabrun, M. H., Walter Linden, Pip et Hixe

Jules Laforgue (Montevideu 1860-Paris 1887): filho de franceses, Laforgue vive no Uruguai até os 6 anos de idade. É poeta de características simbolistas e decadentes.

René Doumic (1860-1937): crítico literário; diretor da *Revue des Deux Mondes* de 1916 a 1937; membro da Academia Francesa. (Cf. <<http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/rene-doumic>>. Acesso em: 25 out. 2014).

Marguerite Eymery (1860-1953): pseudônimos Rachilde, Jean de Childra e Jean de Chibra. (Cf. <<https://archive.org/details/rachilde00bevegoog>>. Acesso em 01 dez. 2014).

Augustin Frédéric Adolphe Hamon (1862-1945) : escritor, crítico literário, filósofo, editor de jornais políticos. Primeiramente anarquista, depois adere ao socialismo e ao comunismo. Considerado o fundador da Psicologia social.

Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck (1862-1949): escritor simbolista belga.

-1956): Prêmio Nobel de Literatura em 1911.

Maurice Barrès (1862-1923): escritor ligado à direita nacionalista. Em “O expressionismo” (set. 1922), Sérgio Buarque cita um excerto de sua obra *Le culte du moi* 3. *Le jardin de Bérénice* (1891): «Mais moi-même je n’existais plus, j’étais simplement la somme de tout ce que je voyais ».

Stuart Fitzrandolph Merrill (Hempstead 1863-Versailles 1915): americano de expressão francesa, foi um dos poetas e teóricos do simbolismo.

Henri Régnier (1864-1936): escritor de contos, poesias e romances ligado ao simbolismo.

Romain Rolland (1866-1944): Prêmio Nobel de Literatura em 1915. Destaque-se sua figura de humanista e pacifista. (Cf. Zweig, S. *Romain Rolland: sa vie, son oeuvre*. Paris: Belfond, 2000; Duchatelet, B. *Romain Rolland tel qu'en lui-même*. Paris: Albin Michel, 2002; Elder, M. Romain Rolland. In: Deux Essais. Paris: Georges Cres, 1914).

Julien Benda (1867-1956): escritor adepto de uma filosofia racionalista; pode ser considerado um antimoderno; algumas de suas tomadas de posição são bastante controversas: na ocasião do Affaire Dreyfus, tomou partido do judeu e o defendeu, mais tarde afirma que o intelectual deve ater-se apenas aos estudos, sem se envolver com os assuntos políticos ou sociais. Tinha declaradamente o gosto clássico – que na França está associado à Monarquia Absolutista, mas se declarava democrata. (Cf. <<http://www.contreligne.eu/2012/11/julien-benda-un-clerc-pour-toutes-saisons/>>. Acesso em: 02 ago. 2014).

Pierre Lasserre (1867-1930): crítico literário ligado à Action Française. Obras: *La Crise chrétienne. Questions d'aujourd'hui* (1891), *Charles Maurras et la Renaissance classique* (1902), *Les Idées de Nietzsche sur la musique* (1905), *Le Romantisme français. Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIXe siècle* (1907), *Henri de Sauvelade* (1909), *Le Crime de Biodos* (1912), *La Doctrine officielle de l'Université* (1912), *Le Germanisme et l'esprit humain* (1915), *L'esprit de la musique française* (1917), *Frédéric Mistral. Poète, moraliste, citoyen* (1918), *Les Chapelles littéraires : Claudel, Jammes, Péguy* (1920), *Mes routes* (1924).

Marcel Schwob (1867-1905): escritor próximo ao simbolismo, Villon será uma de suas paixões literárias e tema de alguns estudos. (Cf. Goudemare, S. *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*. Paris: Le Cherche Midi, 2000).

Paul Claudel (1868-1955): a conversão ao catolicismo e a descoberta da obra de Rimbaud são determinantes para a obra de Claudel. Diplomata, passou alguns anos no Rio de Janeiro, de 1916 até 1919. Escreveu peças de teatro, poesias e ensaios. (Cf. Millhet-Gérard, D. *Claudel, La beauté et l'arrière-beauté*. Sedes, 2000; Antoine, G. *Claudel où l'enfer du génie*. Robert Laffont, 2004).

Andre Beaunier (1869-1925): romancista e crítico literário. (Cf. Gibaud, V. André Beaunier, critique littéraire. *Poètes et Critiques*. Paris : Hachette, 1913).

Paul Guillaume André Gide (1869-1951): um dos fundadores da *Nouvelle Revue Française* e um dos escritores franceses mais conhecidos, Gide ganha o Nobel de Literatura em 1947. Nos anos 1920, representava uma autoridade para os jovens escritores, como Aragon e Breton. (Cf. Masson, P. ; Claude, J. (Ed.). *André Gide et l'écriture de soi*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2002 ; Lepape, P. *André Gide, le messenger*. Paris : Seuil, 1997).

Pierre Félix Louis, Pierre Louÿs (1870-1925) : poeta e romancista nascido na Bélgica e vive quase toda a sua vida na França. Pseudônimos: Pierre Chrysis, Peter Lewys et Chibrac.

Louis Vauxcelles (1870-1943): um dos críticos de arte mais influentes no início do século XX. Conservador, jamais aceitou a arte moderna.

Henry Bordeaux (1870-1963): dono de uma obra vasta, Henry Bordeaux produziu textos em diversos gêneros: poesia, teatro, romance, biografias, estudos literários e críticos, textos históricos e memorialísticos, entre outros. Em algumas de suas obras, transparece seu catolicismo social, algumas de suas ideias tradicionais, a preocupação com as condições de vida do pobre (Cf. <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/henry-bordeaux>. Acesso em: 02 out. 2014; Doumic, R. *Écrivains d'aujourd'hui : Paul Bourget, Guy de Maupassant, Pierre Loti, Jules Lemaître, Ferdinand Brunetière, Émile Faguet, Ernest Lavisse*. Paris: Perrin, 1895; Rivasso, R. de. *L'Unité d'une pensée. Essai sur l'œuvre de M. Paul Bourget, précédé d'une lettre de M. Maurice Barrès*. Paris : Plon-Nourrit et Cie, 1914).

Marcel Proust (1871-1922): escritor conhecido especialmente pela obra *À la recherche du temps perdu* (1913-1927).

Paul Valéry (1871-1945): escritor celebrado em vida. Nos anos 1920, publicou: *Le Cimetière marin* (1920); *Album de vers anciens* (1920); *Charmes* (1922); *Eupalinos ou l'Architecte* (1921); *L'Âme et la danse* (1923); *Variété I* (1924); *Propos sur l'intelligence* (1925); *Monsieur Teste* (1926).

Jules Jean Paul Fort (1872-1960): fundador, juntamente com Valéry, em 1905, da revista *Vers et Prose*, que publicava obras de Apollinaire, Max Jacob, Pierre Louÿs. Dentre suas obras mais conhecidas estão as *Ballades Françaises*, publicadas de 1896 a 1958. (Cf. Béarn, P. *Paul Fort*. Paris: Seghers, 1965).

Daniel Halévy (1872-1962): historiador e ensaísta dedicado a estudos históricos e sociológicos e também literários.

Adrien Gustave Henri Barbusse (1873-1935): estreia na carreira literária como poeta, mas logo volta-se para a feitura de romances. Os primeiros carregam traços decadentes e naturalistas. Adere ao Comunismo nos anos 1920 e une-se ao grupo da *Clarté*, propondo uma literatura proletária. Algumas de suas obras são: *Pleureuses* (1895/1920); *Les Suppliants* (1903); *L'Enfer* (1908); *Nous autres* (1914); *Le Feu* (1916); *Clarté* (1919); *Quelques coins du cœur* (1921). (Cf. <<http://www.henri-barbusse.net/>>. Acesso em: 24 jul. 2014).

Charles Péguy (1873-1914): inicialmente anticlericalista, Péguy se aproximará do catolicismo a partir de 1908 e bradará contra a modernidade. Em 1898, funda os *Cahiers de la Quinzaine*, revista onde publicava seus textos e lançava novos escritores, tais que Benda, Romain Rolland, Halévy. (Cf. <<https://archive.org/details/charlespeguyet00hal>>. Acesso em 20 jan. 2015).

Albert Thibaudet (1874-1936): crítico literário, colaborador da *Nouvelle Revue Française*. Escreveu obras de referência como *Histoire de la littérature française* (1936) e *Physiologie de la critique* (1930).

Jean de Tinan (1874-1898): romancista representante do decadentismo.

Max Jacob (1876-1944) : poeta, romancista, ensaísta e pintor.

Alphonse Séché (1876-1964): poeta e autor de contos que prenunciavam o surrealismo.

Jules Bertaut (1877-1959): escritor, historiador e conferencista. A literatura romântica é um de seus focos de interesse mais perenes.

Alfred Droin (1878-1967): poeta, romancista e crítico. Autor de obras como: *Amours divines et amours terrestres* (1903), *La Jonque victorieuse* (1906), *Le Collier d'Émeraude* (1908), *Du Sang sur la Mosquée* (1914), *Le Crêpe Étoilé* (1917), *Pour la Victoire* (1917), *Le Cucle de la plus grande France* (1917), *À l'ombre de Sainte-Odile* (1922), *M. Paul Valéry et la tradition*

poétique française (1923), *Ode à Monseigneur le Duc d'Orléans* (1929), *La triple symphonie* (1929), *La vérité sur le suffrage universel et le vote des femmes*. (Cf. Leuba, J.; Pouvoirville, A. *Exotisme indochinois et poésie: étude sur l'oeuvre poétique de Alfred Droin*. Paris: Sudestaisie, 1990).

Francis-Marie Martinez de Picabia (1879-1953): pintor e escritor inicialmente de viés impressionista, aproxima-se do dadaísmo e do surrealismo. (Cf. Bernheim, C. *Picabia*. Paris: Éditions du Félin, 1995).

Guillaume Apollinaire (Roma 1880-Paris 1918): jornalista, crítico de arte e um dos mais importantes poetas franceses do início do século XX, precursor do Surrealismo. Conhecido por explorar a forma poética a partir dos caligramas, isto é, do poema em forma de desenhos, e não em versos e estrofes. Possui considerável produção em poesia, romance, teatro, cinema, crítica de arte. São bastante comentados *Alcools* (1913) e *Caligrammes* (1918).

Valery Larbaud (1881-1957): escritor, poeta, tradutor, ensaísta e romancista. Larbaud levava uma vida de dandy e deixou obras como: *Poèmes par un riche amateur* (1908), *Fermina Márquez* (1911), *A.O. Barnabooth* (1913), *Ode* (1913), *Enfantines* (1918), *Beauté, mon beau souci...* (1920), *Amants, heureux amants* (1921), *Mon plus secret conseil...* (1923), *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais* (1925), *Allen* (1927), entre outras. Importa ressaltar que ele se interessou muito pela literatura brasileira e mantinha contato com Oswald de Andrade e com outros membros do modernismo brasileiro, como Ribeiro Couto, e conviveu com Tarsila do Amaral em Paris. Sobre o livro mencionado por Sérgio Buarque em “Pathé-Baby” (jul. 1926), vale ler: Simon, J. K. Larbaud, Barnabooth, et le journal intime. *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, vol. 17, n. 17, pp. 151-168, 1965. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1965_num_17_1_2284>. Acesso em: 17 jan. 2015.

André Salmon (1881-1969): escritor, poeta, romancista, crítico. Ao lado de Apollinaire, Maurice Raynal, Max Jacob e Picasso, defendia o cubismo.

Jacques Maritain (1882-1973): criado em meio republicano e anticlerical e tendo estudado numa Sorbonne cientificista, o filósofo se converterá ao catolicismo em 1906 por influência de Léon Bloy. A religião deixa marcas na construção do seu pensamento. A partir de 1908, descobre filosofia de Thomas de Aquino, com a qual se identifica e passa a combater as ideias de Bergson, com quem havia estudado anos antes. Próximo a Action Française, não chegou a compartilhar todas as ideias monarquistas e racistas de Maurras. (Cf. Compagnon, O.; J.-M., Mayeur. *Jacques Maritain et l'Amérique du Sud: le modèle malgré lui*. Presses universitaires du Septentrion, 2003)

Pierre Lièvre (1883-1939): crítico literário, ensaísta e romancista, considerado um dos principais estudiosos da obra de Huysmans e membro fundador e primeiro tesoureiro da Sociedade Huysmans. Colaborador de *Les Marges*, *Le Mercure de France* e *Paris-Journal*. (Cf. Martineau, H. Pierre Lièvre. *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n. 20, mars 1947, pp. 389-391).

Jean-Richard Bloch (1884-1947): ensaísta, jornalista, poeta e político. Engajado na luta antifacista. Contribuiu em diversos periódicos de esquerda, como a revista *Europe*, que ele fundou juntamente com Romain Rolland. Dono de uma vasta obra em diversos gêneros. (Cf. <<http://www.etudes-jean-richard-bloch.org/>>. Acesso em: 04 ago. 2014; <http://www.ihtp.cnrs.fr/Trebitsch/jr_bloch.html>. Acesso em: 05 ago. 2014).

Henri Béraud (1885-1958): jornalista, poeta e romancista. Béraud inicialmente se posiciona na extrema esquerda, sendo um crítico ferrenho da Action Française. Ele decepçiona-se com o

Comunismo ao visitar Moscou e, depois de lançar um livro contendo críticas, ganha inimizade dos intelectuais comunistas franceses.

Jacques Rivière (1886-1925): diretor da *Nouvelle Revue Française* de 1919 a 1925, teve papel importante na divulgação de escritores modernos, como Valéry e Aragon. (Cf. <<http://www.association-jacques-riviere-alain-fournier.com/page-biographie-d-alain-fournier.htm>>. Acesso em: 22 jan. 2015)

Henri Massis (1886-1970): crítico literário ligado à Action Française e à direita católica, defensor da permanência do espírito clássico e, portanto, crítico do modernismo. Nos anos 1920, publica: *La Trahison de Constantin* (1920), *Jérusalem le Jeudi-Saint de 1918* (1921), *Jugements I : Renan, France, Barrès* (1923), *Jugements II : André Gide, Romain Rolland, Georges Duhamel, Julien Benda, les chapelles littéraires* (1924), *De Lorette à Jérusalem* (1924), *Le Réalisme de Pascal* (1924), *Jacques Rivière* (1925), *Réflexions sur l'art du roman* (1927), *Défense de l'Occident* (1927), *Avant-postes* (1928).

Frédéric Louis Sauser (1887-1961): **Blaise Cendrars**, escritor suíço de grande inserção no Modernismo brasileiro a partir do contato com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Visita o Brasil pela primeira vez em 1924, estabelecendo contato com os modernistas ligados a Oswald de Andrade.

Paul Morand (1888-1976): um dos precursores da literatura moderna. Escritor de poemas, contos, romances e crônicas. (Cf. <<http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/paul-morand>>. Acesso em: 20 jan. 2015; Morand, P. *Nouvelles Complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, T. I, II, III).

Pierre Reverdy (1889-1960): poeta ligado ao cubismo e ao surrealismo. (Cf. Collot, M. *Horizon de Reverdy*. Paris: Presse de l'École Normale Supérieure, 1981).

Lucien Siméon Fabre (1889-1952): amigo de autores como Valéry e Fargue. Sua obra tem um caráter eclético e hermético. Algumas delas são: *Bassesse de Venise* (1924), *Le Ciel de l'oiseleur* (1934), *Connaissance de la déesse* (1924), *Le Paradis des amants* (1931), *Rabevel ou le mal des ardents* (1923), *Le Rire et les rieurs* (1929), *Le Tarramagnou* (1925), *Vanikoro* (1925). (Cf. http://data.bnf.fr/11902117/lucien_fabre/. Acesso em: 30 out. 2014; <https://archive.org/details/connaissancedela00fabr>. Acesso em: 30 out. 2014).

Jean Cocteau (1889-1963): poeta, romancista, dramaturgo, crítico, cineasta, roteirista, ator, Cocteau conviveu com figuras importantes da literatura francesa do século XX, dentre elas Proust e Gide, e foi referência para seus contemporâneos. Deixam marcas em suas obras a descoberta de Rimbaud e a conversão ao catolicismo.

Tristan Tzara (Romênia 1896-Paris 1963): um dos escritores que fundaram o dadaísmo.

André Breton (1896-1966): um dos principais escritores e teóricos do Surrealismo, cujo manifesto de 1924 configura-se como um texto emblemático da literatura do século XX. Assim como muitos escritores próximos ao Surrealismo, ele também adere ao Partido Comunista a partir de 1927.

Jean Epstein (1897-1953): ensaísta, romancista e cineasta.

Louis Aragon (1897-1982): jornalista, poeta e romancista. Um dos impulsionadores da estética dadaísta e também do Surrealismo. É notório seu engajamento político em prol do Comunismo desde o final dos anos 1920.

Émile Amet (?-?) : autor de livros como : *Comment on apprend à parler en public et à traiter par écrit les questions du jour* (1904), *Cents petites pensées* (1909), *Conte ton conte! nouvelles, voyages, monologues, poésies* (1913).

ANEXO II

LISTA DE AUTORES POR TEXTO

TEXTOS	AUTORES
“Originalidade literária” (1920)	Chateaubriand (1768-1848); Mistral (1830-1914)
“Ariel” (1920)	-----
“Vargas Vila” (1920)	Hugo (1802-1885); Taine (1828-1893); Zola (1840-1902)
“Santos Chocano” (1920)	Hugo (1802-1885)
“Um centenário” (1920)	Flaubert (1821-1880); Ponson du Terrail (1829-1871); Paul Stapfer (1840-1917)
“Letras Floridas” (1920)	Stendhal (1783-1842); Taine (1828-1893); Sully Prudhomme (1839-1907); Anatole France (1844-1924); Émile Amet (?-?)
“Rabugices de velho” (1920)	Rabelais (1483?-1553)
“Um livro útil” (1920)	Taine (1828-1893); Flaubert (1821-1880); Balzac (1799-1850)
“A cidade verde” (1920)	-----
“O pantum” (1920)	Hugo (1802-1885); Leconte de Lisle (1818-1894); Baudelaire (1821-1867); Asselineau (1820-1874); Rodenbach (1855-1898); André Beaunier (1869-1925);
“O Fausto” (1920)	Cayet (1525-1610); Corneille (1606-1684); Molière (1622-1673); Mme de Staël (1766-1817); Lespin (1778-1857); Sainte-Aulaire (1778-1854); Porchat-Bressenel (1800-1864); Hugo (1802-1885); Alexander Stapfer (1802-1864); Sainte-Beuve (1804-1869); Nerval (1808-1855); Blaze de Bury (1813-1888); Flaubert (1821-1880); Grucker (1828-1904); Taine (1828-1893); Verlaine (1844-1896); Rodenbach (1855-1898); Doumic (1860-1937); Augustin Hamon (1862-1945); Cavagnac (?-?); Margueré (?-?)

“Os poetas e a felicidade” (1920-1921)	Ronsard (1524-1585); Pascal (1623-1662); Chénier (1762-1794); Vigny (1797-1863); Hugo (1802-1885); Gautier (1811-1872); Leconte de Lisle (1818-1894); Baudelaire (1821-1867); Rachilde (1860-1953); Henry Bordeaux (1870-1963)
“A decadência do romance” (1921)	Zola (1840-1902); Anatole France (1844-1924); Maupassant (1850-1893); Loti (1850-1923); Bourget (1852-1935); Romain Rolland (1866-1944); Barbusse (1873-1935)
“O gênio do século” (1921)	Villon (1431-?); Max Nordau (1849-1923); Ronsard (1524-1585); Mallarmé (1842-1898); Verlaine (1844-1896); Corbière (1845-1875); Huysmans (1848-1907); Rimbaud (1854-1891); Moréas (1856-1910); Kahn (1859-1936); Laforgue (1860-1887); Maeterlinck (1862-1949); Merrill (1863-1915); Régnier (1864-1936); Claudel (1868-1955); Fort (1872-1960); Apollinaire (1880-1918); Grupo de Médan
“Guilherme de Almeida” (1921)	Maeterlinck (1862-1949); Pierre Louÿs (1870-1925); Fort (1872-1960); Barbusse (1873-1935); Max Jacob (1876-1944); Apollinaire (1880-1918)
“Plágios e plagiários” (1921)	Rabelais (1483?-1553); Louis Regius (1510-1577); Montaigne (1533-1592); D’Acceilly (1604?-1673?); Corneille (1606-1684); Rotrou (1609-1650); Scarron (1610-1660); Molière (1622-1673); Pascal (1623-1662); Racine (1639-1699); Voltaire (1694-1778); Nodier (1780-1844); Lamartine (1790-1869); Viguier (1793-1867); Vigny (1797-1863); Hugo (1802-1885); Dumas (1802-1870); Sainte-Beuve (1804-1869); Latour (1808-1881); F. Michel (1809-1887); Gautier (1811-1872); Vapereau (1819-1906); Baudelaire (1821-1867); Sully Prudhomme (1839-1907); Zola (1840-1902); Bloy (1846-1917); Faguet (1847-1916); Brunetière (1849-1906); Bourget (1852-1935); Alphonse Séché (1876-1964); Jules Bertaut (1877-1959)
“O futurismo paulista” (1921)	Dumas (1802-1870); Dumas Filho (1824-1895); Becque (1837-1899); Zola (1840-1902); Romain Rolland (1866-1944); Marcel Proust (1871- 1922); Barbusse (1873-1935); Jacob (1876-1944); Picabia (1879-1953); Apollinaire (1880-1918); Salmon (1881-1969); Tzara (1896-1963)
“Robert de Montesquiou” (1921)	Verlaine (1844-1896); Huysmans (1848-1907); Montesquiou (1855-1921); Lièvre (1882-1939)
“Uma poetisa de dezesseis anos”	Lamartine (1790-1869); Musset (1810-1857); Anatole

(1922)	France (1844-1924)
“Manuel Bandeira” (1922)	Gautier (1811-1872); Flaubert (1821-1880); Anatole France (1844-1924)
“Enéas Ferraz - <i>História de João Crispim</i> ” (1922)	Bloy (1846-1917); Max Nordau (1849-1923); Doumic (1860-1937); Romain Rolland (1866-1944)
“Os novos de São Paulo” (1922)	Banville (1823-1891); Jacob (1876-1944); Apollinaire (1880-1918); Salmon (1881-1969); Cendrars (1887-1961); Cocteau (1889-1963)
“Jardim das confidências” (1922)	Zola (1840-1902); Villiers de l’Isle-Adam (1846-1838); Maeterlink (1862-1949); Proust (1871- 1922); Jean de Tinan (1874-1898); Max Jacob (1876-1944).
“A literatura nova de São Paulo” (1922)	Claudel (1868-1955); Cendrars (1887-1961)
“O expressionismo” (1922)	Maurice Barrès (1862-1923); Romain Rolland (1866-1944); Louis Vauxcelles (1870-1943);
“A nova geração santista” (1922)	-----
“Os futuristas de São Paulo” (1923)	Leconte de Lisle (1818-1894); Verlaine (1844-1896);
“O passadismo morreu mesmo” (1923)	Gautier (1811-1872); Banville (1823-1891); Pierre Louÿs (1870-1925);
“André Gide” (1924)	Gide (1869-1951); Marcel Schwob (1897-1905)
“Um homem essencial” (1924)	Rabelais (1483?-1553); Pascal (1623-1662); Rousseau (1712-1778); Chateaubriand (1768-1848); Michelet (1798-1874); Gobineau (1816-1882); Flaubert (1821-1880); Péguy (1873-1914)
“Ribeiro Couto – <i>Cidade do vício e da graça</i> ” (1924)	Laforgue (1860-1887)
“Albert Droin – <i>M. Paul Valéry et la tradition poétique française</i> ” (1924)	Rivarol (1753-1801); Paul Valéry (1871-1945); Daniel Halévy (1872-1962); Thibaudet (1874-1936); Jacques Rivière (1886-1925); Fabre (1889-1952)
“Blaise Centras – <i>Kodak Documentaire</i> ” (1924)	Rimbaud (1854-1891); Laforgue (1860-1887); Jacob (1876-1944); Apollinaire (1880-1918); Cendrars (1887-1961); Morand (1888-1976); Reverdy (1889-1960); Cocteau (1889-1963)
“Panaït Istrati – Les récits d’Adrien Zograffi” (1924)	-----
“Romantismo e tradição” (1924)	Villon (1431-?); Rousseau (1712-1778); Pierre Lasserre (1867-1930);

“Rubens de Moraes – <i>Domingo dos séculos</i> ” (1925)	Proust (1871-1922); Jacob (1876-1944); Cocteau (1889-1963); Jean Epstein (1897-1953)
“Ronald de Carvalho – <i>Estudos Brasileiros</i> ” (1925)	Verlaine (1844-1896)
“Manuel Bandeira – <i>Poesias</i> ” (1925)	-----
“Oswald de Andrade – <i>Memórias Sentimentais de João Miramar</i> ” (1925)	-----
“Perspectivas” (1925)	Proust (1871-1922)
“Pathé-baby” (1926)	Valery Larbaud (1881-1957); Paul Morand (1888-1976); Cocteau (1889-1963);
“O lado oposto e outros lados” (1926)	Benda (1867-1956); Maritain (1882-1973); Jean Richard Bloch (1884-1947); Massis (1886-1970);
“Conversando com Blaise Cendrars” (1927)	Cendrars (1887-1961); Breton (1896-1966)
“João Caetano em Itaboraí” (1927)	Balzac (1799-1850)
“O testamento de Thomas Hardy” (1928)	-----
“Indicação” (1929)	Pascal (1623-1662)

ANEXO III

PLÁGIOS E PLAGIÁRIOS

Valentim Magalhães. *A Semana*. Ano III, vol. III, n. 126, 26 maio 1887, p. 172-173.

Em o n. 124 d'*A Semana*, publicamos uma página do segundo volume, inédito, dos *Subsídios Literários*, do Sr. Guilherme Bellegarde, na qual demonstra o ilustrado bibliófilo que o célebre soneto de Raymundo Corrêa, *As pombas*, não foi imitado dos versos de Gautier, *Les colombes*. Esqueceu-se SS, no entanto, de que há em outra obra do mesmo autor uma passagem que a ignorantes ou malignos e a malignos ignorantes pode dar enchanças a acusar de plágio o nosso grande poeta.

Refiro-me à famosa *Mlle. de Maupin*. Eis o que se lê na página 62: « Si tu viens trop tard, ô mon ideal, je n'aurai plus la force de t'aimer : — mon âme est comme un colombier tout plein de colombes. A toute heure du jour, il s'en envole quelque désir. Les colombes reviennent au colombier, mais les désirs ne reviennent point au coeur ». Leia-se agora o formosíssimo soneto de Raymundo:

«AS POMBAS

Vai-se a primeira pomba despertada...
Vai-se outra mais... mais outra... enfim dezenas
De pombas vão-se dos pombais, apenas
Raia, sanguínea e fresca a madrugada.

E à tarde, quando a rígida nortada
Sopra, aos pombais de novo elas, serenas,
Ruflando as asas, sacudindo as penas,
Voltam todas em bando e em revoadas...

Também dos corações onde abotoam,
Os sonhos, um por um, céleres voam,
Como voam as pombas dos pombais;

No azul da adolescência as azas soltam,
Fogem...mas aos pombais as pombas voltam,
E eles aos corações não voltam mais...»

Realmente, os superficiais, os que leem sem digerir e sem assimilar, os incapazes de penetrar além das letras e de descortinar outro horizonte além do da página do livro em que se recheiam inutilmente de erudição, esses, diante a confrontação do trecho de prosa francesa com os últimos tercetos do soneto em questão, têm de que se assanhar e de que vir a público trombetear acusações delirantes contra o primoroso poeta das *Symphonias*. Ora, infelizmente, a maioria do público que lê acompanharia esses Colombos de supostos crimes literários; o que seria perfeitamente natural. Existem ali as aparências comprometedoras do que erradamente o vulgo, acompanhando a referida casta de críticos, considera plágio, furto literário; e se estes,

que têm o dever de entender d'esse «riscado», que têm por si a presunção da competência para julgar em tais pleitos, gritassem: « — É um plágio ! Raymundo Correia é um plagiário! Abaixo do altar! Cubramo-lo de ignomínia e de esquecimento!», teria o público razão para repetir esses ferozes gritos de guerra e ficar considerando-o um gatuno literário.

Convém, portanto: I) destruir essa balela frívola, provando que não é aquilo um plágio; II) provar que entre os maiores escritores do mundo, entre aqueles que a Gloria imortalizou, poucos são os que não mereceram as pechas de imitação, paráfrase, plágio e furto — furto escandaloso e descarado; III) pôr a limpo, determinar, definitivamente, nítida, irrefutavelmente, aquilo que constitui a originalidade, a verdadeira originalidade literária e artística; IV) deixar, de uma vez por todas, demonstrado que Raymundo Corrêa é um dos nossos poetas de maior originalidade e de individualidade mais independente e característica.

I

Comecemos definindo o que seja *plágio*;

Vappereau, no seu «Dicionário das Literaturas», define o plágio «a apropriação, não *do pensamento de outrem*, mas da *forma* que o reveste, em uma obra literária ou artística». E, desenvolvendo essa definição, acrescenta: «En se refermant dans le domaine des lettres, il faut séparer du plagiat l'emprunt, l'imitation, la similitude d'idées, la reminiscence, tout ce qui, enfin, peut se produire de pareil ou *d'identique* dans les écrits de deux auteurs, soit par une rencontre fortuite et à l'insu de celui qui vient le second, soit d'une manière avouée et sans aucune intention de fraude».

Não ó plágio, portanto, na autorizada opinião de Vappereau, a adaptação, a imitação, a semelhança de ideias, a reminiscência, a apropriação meramente da *ideia*.

«Os pensamentos isolados — diz ainda o ilustre crítico — *bem que com cunho pessoal*, podem ser novamente utilizados, sem que seja isso *plágio*».

«II y a des gens, diz Pascal, qui voudraient qu'un auteur ne parlât jamais des choses dont les autres ont parlé... Mais si les matières qu'il traite ne sont pas nouvelles, la disposition en est nouvelle. *Quand on joue à la paume c'est une même baile dont jouent l'un et l'autre, mais l'un la place mieux*».

É frívola, sobro injusta, a acusação de plágio, portanto, onde se apropriou ideia, pensamento, opinião, ou simples imagem de outrem, dando-se-lhe forma diferente, nova, marcada por um cunho original.

Charles Nodier define o plágio propriamente dito: «a ação de tirar de um autor (particularmente moderno e nacional, o que agrava o delito) o *fundo* de uma obra de invenção, o *desenvolvimento* de uma noção nova ou ainda mal conhecida, a *forma* de um ou mais pensamentos; porque podem ganhar com uma forma nova; noções estabelecidas, que um novo e mais feliz desenvolvimento pôde esclarecer; obras cujo fundo pôde ser melhorado por uma forma nova ; e fora injustiça qualificar de plagiat o o que não é mais que mera ampliação ou melhoria útil»⁸⁷.

« Os pensamentos isolados — afirma o primeiro dos autores citados,—podem ser novamente utilizados sem que seja isso plagiar».

Sem dúvida. De ideias, de pensamentos, de imagens, não há ninguém que se possa reputar proprietário legítimo. Pertencem ao domínio vastíssimo da Inteligência, onde a todos é lícito colher e respigar à vontade, que uma geração de escritores monda e semeia para a que tem de suceder-lhe. Pretensioso ridículo é o escritor que porventura acredita que alguma das cousas que escreve é original, é nova, nunca se erguera ao sol — como se abaixo d'este alguma novidade houvesse!

⁸⁷ Ch. Nodier. *Questions de Littérature Legale*. Paris, 1828. (Nota do autor)

Originalidade existe, sim, e muitas vezes completa, absoluta; mas consistindo na maneira nova de dizer cousas velhas, remoçando-as; na diversa e não usada forma de que se vestem; no modo de entendê-las e utilizá-las, muito outro dos anteriores. Original, enfim, é o escritor que tem uma individualidade própria, ura *modo seu* de se exprimir, de tratar as ideias, de enroupá-las, de apresentá-las; que tem um *sinete* só dele, com que marca as ideias de todo o mundo, para que, como unicamente dele d'então em diante sejam tidas; o que tem, enfim, *forma própria*.

Ora, Raymundo Corrêa tem individualidade, tem esse modo, esse sinete, essa forma.

Rousseau, acusado de pilhagem, disse, defendendo-se belamente, energicamente: «Quem, possuindo cérebro ativo e pensante, haja uma vez sentido o delírio e a atração do trabalho mental, não segue servilmente a traça de outrem para se prover de produtos alheios, de preferência aos de sua própria lavra».

Precisemos ainda mais a questão, no sentido de provar que, concedido haver Raymundo Corrêa aproveitado a bela imagem do pombal, de Gautier, para o seu famoso e formoso soneto, não cometeu um plágio.

Continuemos a ouvir Nodier⁸⁸. Diz ele, claramente: «O poeta, e especialmente o poeta dramático, que se apodera de alheia ideia, engenhosa ou sublime, e que a veste com a sua linguagem, *não é obrigado a citar*. Há, além disso, na aplicação da linguagem elegante e medida da poesia a qualquer pensamento uma espécie de mérito próprio, que distingue o poeta do prosador. Enfim, esta espécie de adaptação está *consagrada* pela opinião *unânime* dos críticos».

Mais ainda, e ainda mais claro, se é possível: «O terceiro gênero de imitação ou plagiato *autorizado* é o que consiste em passar para verso o pensamento de um autor nacional *e mesmo contemporâneo* que escreveu em prosa». Exemplos: Corneille, na cena célebre da «Clemência de Augusto», não fez mais do que rimar uma soberba página de Montaigne: *Divers événements de même conseil*; e dessa mesma passagem, que, aliás, também Montaigne havia literalmente copiado⁸⁹ tirou Voltaire as palavras célebres de Gusman, no desfecho de *Alzira*. A ideia e o sentimento e a maneira de tratar o assunto das estrofes da *Ode à Fortuna*, de Rousseau, são também de uma passagem de Montaigne (cap. 2º do liv. 3º).

Se tudo isto ainda não basta, lembrarei o que diz Larousse: (de cujo auxílio esta única vez me sirvo, por ser decisivo no caso): «Plagiar um escritor é roubar-lhe os pensamentos, *sem lhes dar nenhum cunho pessoal*». Ou, por outras e mais longas palavras: Quem assela os seus ou alheios pensamentos com o cunho da sua individualidade literária não é um plagiário.

Ora, Raymundo Corrêa — dando de barato, por verdadeiro, que ele ao compor o soneto conhecesse, ou tivesse presente à memória, a bela imagem de Gautier — fez com um pensamento que o próprio Gautier não podia garantir haver criado, que tem sido empregado, explorado, imitado, repetido por outros muitos escritores — um soneto admirável, originalíssimo pelos encantos do verso, harmonioso, expressivo, singelo; originalíssimo pela música suave e melodiosa do ritmo; originalíssimo, enfim, pela forma, que constitui a verdadeira originalidade, e que em Raymundo não se parece nem se confunde com a de nenhum poeta, nosso ou de fora. Tão original — esse soneto, acoimado do plágio, que tem sido imitado, plagiado uma, dez, cem vezes, aqui como em Portugal.

Quem é que já se lembrava d'esse pensamento de Gautier? E hoje quem há que possa esquecer o soneto de Raymundo? E por que? Porque ele, com o poder do seu talento, com a força da sua poderosíssima individualidade artística, fez d'aquela límpida gota d'água um largo, sereno e cristalino lago!

⁸⁸ Obr. cit. (Nota do autor)

⁸⁹ Essais. Liv. I, Cap. 23 (Nota do autor)

Compare-se, além d'isso, o pensamento fundamental do soneto, a sua intenção literária, com a simples imagem de Gautier, e ver-se-á que a diferença é muito maior do que parece. Gautier diz ao seu ideal que venha depressa, porque, se ele se demorar, já ele, poeta, terá perdido a força de amá-lo; porque a sua alma, cheia de desejos, é como um pombal cheio de pombas: a cada hora do dia voa um desejo, mas as pombas voltam ao pombal e os desejos não lhe voltam ao coração. No soneto de Raymundo compara-se o coração, na mocidade, com um pombal; a partida e a volta das pombas são descritas admirável, originalissimamente; duas obras-primas esses quartetos imortais! Gautier falou em *desejos*; Raymundo diz: os *sonhos* que, na primeira estação da vida, partem:

«No azul da adolescência as azas soltam»

ideia que não se encontra na passagem de Gautier. Este referiu-se à perda dos desejos; Raymundo à perda dos sonhos na juventude. Não há, então, diferença, no pensamento de um e do outro poeta? Negá-lo, agora, fora demasiada teimosia e má fé.

Isto, porém, pouco importa: Houvesse ou não o poeta brasileiro lido, apropriado o pensamento do poeta francês — o que era de seu direito — o seu soneto é original, é novo, é *seu*, unicamente seu; ao passo que a imagem de Gautier é tanto dele como dos poetas que o precederam e se lhe sucederam.

Convém ainda — embora seja dispensável — lembrar o que afirmam os autores que citei: — que a apropriação, *devida a inconsciente trabalho da memória*, não representa plágio; é muito comum o emprego de hemistíquios e versos inteiros de poetas antigos ou contemporâneos. Virgílio, que foi um imitador de Homero, tem versos, nas suas obras, de muitos poetas, inclusive Lucrécio: o mesmo fez Camões de muitos versos de Virgílio e outros poetas antigos.

É comum, trivialíssimo, o fato de se encontrarem os grandes espíritos; o que deu origem a conhecido prolóquio francês.

Por tudo quanto deixei dito, creio poder terminar a primeira parte deste estudo: — ficou provado que o soneto *As pombas* não é um *plágio* feito a Th. Gautier.

Quem o afirmasse emitiria uma balela impensada e frívola, aliás somente própria a ter curso em bocas fáceis ao detraimento e à censura leviana, e esquivas ao merecido louvor, à irrecusável justiça.

Esses arautos da maldade, consciente ou inconsciente, não refletem, ao menos, que não basta pilhar algures um ligeiro pensamento, uma simples imagem, para fazer um soneto *aere perennius*, que se celebra em pouco tempo!

Se isso bastasse. Deus meu! seriam pequenas as bibliotecas para conter escritores *imortais*!

PLÁGIOS E PLAGIÁRIOS

Valentim Magalhães. *A Semana*. Ano III, vol. III, n. 127, 4 jun. 1887, p. 179.

II

Se por ventura lá no «etéreo assento», na tranquila apoteose eterna da Glória, chegassem ecos de acusações de plágio do gênero das que hoje é moda fazerem-se aos prosadores e poetas que, fortuita ou consciente, apresentam semelhança ou identidade em alguns dos seus assuntos ou pensamentos com outros, anteriormente vindos a lume; se tal pudesse acontecer, muito teriam de rir-se os grandes Mestres, os imortais poetas e prosadores de todos os séculos e países!

Como haviam de diverti-los essas ingênuas indignações, a simplicidade palúrdia de tais espantos!

É que todos eles adaptaram, traduziram, parafrasearam, desenvolveram, imitaram, plagiaram, copiaram, furtaram despejadamente — ideias, assuntos, planos de obras; palavras, frases, versos, estrofes, cantos; períodos, páginas, capítulos inteiros!

Uma pilhagem desbragada, geral, uns dos outros e todos dos seus antecessores; pilhagem exercida não só no terreno ilimitado e neutro da Ideia, como nos domínios pessoais e demarcados da Forma.

É certo que nem todos tinham a risonha petulância de Montaigne, que dizia aos que criticavam acremente as suas obras: «Olhem que Vocês, pensando bater no meu nariz, estão atirando pelotadas ao nariz de Seneca!», nem a lealdade de Molière, que confessava: «*Je prends mon bien ou jè le trouve*». Nem por isso, contudo, caçavam monos nos matos dos vizinhos.

É curioso e conveniente apresentar, de fugida, alguns exemplos dessa verdade, apontar os mais desembaraçados desses plagiados imortais e alguns dos seus respectivos plágios, para ensinamento dos ignorantes filauciosos que têm a língua fácil para navalhar e a mão leve para apedrejar os escritores modernos de notável merecimento pelo *crime de*, voluntária ou involuntariamente, terem se aproveitado de alheios pensamentos, ou imitado, ou parafraseado, ou plagiado mesmo (Irrê! *lâchons le mot!*) lanços, episódios, detalhes de obras de mortos ou vivos colegas.

Por qual começar: Shakespeare, Molière, Corneille, Racine...?

Começemos por Shakespeare, ou Shakespere, como quer notável tratadista inglês⁹⁰. Ele é uma das culminâncias mais altas e veneradas do Pensamento Universal.

Pois bem; Shakespeare *copiou* Montaigne em uma passagem da *Tempestade*, na conversação entre Gonzalo, Antônio e Sebastião. As palavras de Gonzalo são uma imitação palpável de uma passagem do 1º livro, pag. 102 das obras de Montaigne.

Florio, que traduziu este autor para inglês, era provavelmente conhecido do grande tragediógrafo, e diz a tradição que foi ele o protótipo de Holophernes, o mestre de escola, em *Peines d'amour perdues*⁹¹.

Emile Montegut, outro tradutor de todas as obras do autor do *Hamlet*, demonstra que em sua grande maioria não são originais, indicando as verdadeiras fontes.

A esse respeito, a curioso e paciente trabalho entregou-se o crítico inglês Malone, que em 6.043 versos de Shakespeare contou 1.771 que pertencem a predecessores do grande poeta; 2.373 apenas modificados por ele, e somente do resto — 1.899 — não pôde atribuir a paternidade senão ao próprio Shakespeare — «talvez por falta de elementos para descobrir os verdadeiros pais»; diz o comendador.

Vejamos agora alguns dos grandes e dos maiores, dos imortais escritores franceses.

Voltaire, além de outros plágios, plagiou de Parnell, autor inglês, então quase desconhecido, o capítulo l' *Hermite* do romance *Zadig*, plágio descoberto por Fréron⁹².

De Voltaire — por quem foi disso acremente acusado — plagiou o padre Barre, inserindo na sua *Historia da Allemanha* cerca de duzentas páginas da *História de Carlos XII*.

⁹⁰ Frederic Madden. Observations on an autograph of Shakespere and the ortography of name. 1838. (Nota do autor)

⁹¹ François Michel. *Oeuvres Complètes de Shakespeare*: prefácio (Nota do autor)

⁹² Ch. Nodier. *Le plagiat*. («Questions de litterature légale»). Em apêndice a esta obra juntou o autor as *provas* deste e de outros plágios, confrontando os trechos referidos de uns e de outros escritores — plagiadores e plagiados. (Nota do autor).

Racine, estreando-se no teatro, meteu na *Thabaida* trechos da *Antigone*, de Rotrou; mas excluiu-os da obra impressa; e, além de se haver inspirado copiosamente no teatro grego, imitou Rabelais, que também foi imitado por Molière e La Fontaine.

Molière imitou Scarron, Plauto (de quem tomou algumas cenas do *Avaro*), Tirso de Molina (que lhe forneceu a ideia de *D. Juan*) e aproveitou o enredo de várias peças italianas.

Corneille foi buscar ao teatro espanhol a ideia, o plano, a disposição geral, e detalhes mesmo, de muitas de suas peças em obras de Guilhem de Castro (de quem aproveitou muitos elementos do *Cid*, que Castro havia imitado de Diamante), Calderon e Ruys de Alarcon. De Calderon encontra-se este pensamento em uma passagem de *Heraclius*:

« Ô malhereux Phocas, ô trop hereux Maurice,
« Tu retrouves deux fils pour mourir après toi!
« Je n'en puis trouver un pour regner après moi!

Montaigne, plagiado por Shakespeare, plagiava impudentemente Sêneca e Plutarco. Boileau imitou Juvenal e Horacio. De La-Bruyère, Saint-Evremont, Lamothe-le-Vayer, Fontenelle, Bayle, Montaigne e Pascal (principalmente estes últimos) contam-se numerosos plágios.

O próprio Bacon, o grande Bacon, não conseguiu escapar à acusação de plagiário; pois que alguns escritores dizem haver ele bebido o plano, as ideias e os intuitos do seu livro *Augmentis scimtiarum* em um livro de Luiz Regius (conhecido por Le Roi), intitulado: *Traite des vicissitudes des sciences*.

E Alexandre Dumas? Na sua obra monumental encontram-se profusamente ideias, enredos, páginas, largos trechos de obras de muitos escritório⁹³.

E Sardou ? Este, então, creio que não tem nenhuma peça de que aí não hajam descoberto dois ou três pais legítimos — pelos menos.

Mas não quero tratar de escritores modernos e que não tenham já recebido do Tempo o batismo da Glória e da Imortalidade.

Bastam os exemplos referidos.

III

Influiu, porventura, na reputação daqueles escritores, o não haverem eles construído sempre as suas obras sobre alicerces próprios, terem aproveitado algumas pedras de lavra alheia, ou adornado as paredes com quadros por outrem esboçados, ou incluído entre as estatuas, que enriquecem os peristilos, algumas esculpidas por antecessores deles?

Não. Na obra monumental de Sakespeare, de Molière, de Corneille, de Racine, de La Fontaine, de Voltaire, a Crítica, a grande Crítica, a do tribunal da Posteridade, que é de última instância, não vai procurar as pedras, os materiais alheios de que esses grandes construtores literários se utilizaram algumas vezes, para com eles apedrejar-lhes os nomes e a glória. Nem mesmo poderia fazê-lo, porque esses materiais, entrando naquelas construções enormes, imperecíveis, tomaram o caráter dominante da arquitetura, confundiram-se com os outros, receberam o cunho da personalidade do autor, passaram a pertencer-lhe por esta espécie de posse literária, que cria direito inesbulhável — a posse do Gênio.

Mais do que ocioso, — ridículo, seria acusar um escritor que se impõe ao seu tempo, que *cria* na literatura do seu país obras que nela se arraigam e permanecem como as montanhas ao solo; um d'esses mestres do Estilo, um desses privilegiados levitas que têm a faculdade rara de penetrar no *Santus-sanctorum* da Forma; ridículo seria acusá-lo de haver

⁹³ Consultar, além dos autores citados, em que colhi essas notas, o livro de Quirard, *Supercheries Littéraires*. (Nota do autor)

colhido algures um pensamento, ou muitos; de haver desenvolvido assunto já explorado; de haver imitado ou completado obra alheia.

Ocioso e ridículo, indigno de um verdadeiro crítico seria isso, porque esse trabalho antipático, mesmo baseado, irrefutavelmente, sobre as provas, sobre o «corpo de delito», não conseguiria danificar a reputação do escritor, nem mesmo quanto à parte acusada da sua obra, pois já a admiração pública teria completado a apropriação feita pelo estilo, pela fôrma, pelo poder artístico do escritor; e toda a sua obra já se teria tornado unicamente *sua*.

Nem a originalidade escrupulosa aproveita aos medíocres, nem a imitação, o próprio plágio, prejudica os escritores de primeira ordem, os predestinados à glória.

Para exemplo, Scudery, o autor de *Alarico*, de que Boileau foi *cabrion* implacável. Ninguém mais do que ele condenou o plágio e censurou os plagiários e imitadores, especialmente de autores modernos. No entanto, Corneille e os outros censurados por Scudery, imortalizaram-se, ao passo que deste não há mais quem se lembre. Quem lê hoje *Alarico*?

Isto levou Nodier⁹⁴ a dizer que mais vale furtar como Corneille a inventar como Scudery.

A originalidade de um escritor não está, portanto, na invenção absoluta de todos as suas obras, não consiste na criação do pensamento, das ideias: está na *maneira* por que ele trata o assunto, velho ou novo; consiste em imprimir a ideias, suas ou de outrem, o caráter peculiar do seu temperamento artístico. Em uma palavra: a originalidade está no *estilo*, entendido este vocábulo no seu mais amplo sentido, como o entende Eugênio Veron: isto é : a maneira *própria de* pausar, de sentir e de exprimir ideias e sentimentos, como resultante daquilo que Burger chama a *lei de separação*⁹⁵.

Diz aquelle escriptor:

«Em cada momento da evolução das sociedades há um certo nível geral que constitui nesse momento a média da alma humana. As obras que a ultrapassam supõem o talento ou o gênio, segundo esta superioridade é mais ou menos acentuada, e, sobretudo, mais ou menos espontânea. Consiste a mediocridade em *atingi-la, sem ultrapassá-la*».

«O artista medíocre, pensando e sentindo como todo o mundo, nada tem que o *separe* da multidão. Ele pode ter uma certa *maneira*, isto é: um conjunto de *processos* que lhe sejam próprios, mas não pode ter estilo, no exato sentido da palavra. A habilidade não faz o estilo»⁹⁶.

Segundo a conhecidíssima definição de Zola, a obra artística é um canto da Natureza visto através de um temperamento. E haverá por ventura *canto da Natureza* — inexplorado, virgem? Certo que não. Mas tal é o poder do temperamento artístico que os mais batidos e frequentados cantos da Natureza, os seus *lugares comuns*, transformam-se através dele, renovam-se, *originalizam-se*.

Zola não disse «um canto novo, desconhecido da Natureza»; disse simplesmente «um canto da Natureza».

Segundo o grande Taine, o fim da arte é manifestar o *caráter essencial* ou um caráter importante do objeto, fazendo com que esse caráter, que em a Natureza é *dominante*, passe a ser *dominador*⁹⁷.

E isso consegue o artista pela sua maneira própria de pensar, de sentir e de produzir.

⁹⁴ Obr. cit. (Nota do autor).

⁹⁵ Eug. Veron. L'Esthétique. Cap. VIII. (Nota do autor)

⁹⁶ Obr. e cap. cit. (Nota do autor).

⁹⁷ H. Taine. Philosophie de l'art. I Parte, §v. (Nota do autor).

Quando se encontra em um escritor um pensamento que não é dele, que anteriormente fora explorado, o cuidado primeiro do crítico deve ser verificar se o dito escritor conseguiu despir esse pensamento de toda a *forma* que tinha anteriormente e vesti-lo com a sua forma, com o seu estilo, transformando-o, *personalizando-o*.

É por essa razão que ninguém chama plagiários aos grandes escritores, cuja originalidade inventiva na segunda parte deste trabalho rapidamente estudei; é porque eles, quando não criaram o que inventaram, *criaram* o que inventaram os outros, dando-lhe a luz, o movimento, as cores, o som, a vida, enfim, do seu estilo, do seu temperamento.

Donde se conclui que os citados imortais autores, conquanto houvessem sido imitadores e plagiários — no sentido estrito e vulgar do vocábulo, — foram, são e continuarão a ser, por muitos anos os bons — os escritores originais.

PLÁGIOS E PLAGIÁRIOS

Valentim Magalhães. *A Semana*. Ano III, vol. III, n. 128, 11 Jun. 1887, p. 186.

Devia eu hoje, concluindo este ligeiro e desapaixonado estudo, provar que «Raymundo Correa é um dos nossos poetas de maior originalidade e de individualidade mais independente e característica».

Para isso teria de fazer um estudo das suas obras, estudo que, sinteticamente, destacasse em viva luz a impressão dominante que elas produzem no leitor habilitado a julgá-las a compreender o poeta, pondo em relevo a sua individualidade literária.

Ora estando a sair do prelo por estes quinze dias, se tantos, o seu novo livro *Versos e Versões*, em que, — como é natural em talentos como o de Raymundo — mais fúlgida e profundamente se manifestam as suas qualidades de poeta, e se observam novos e notáveis progressos, acho de bom aviso esperar o aparecimento daquele livro para concluir o meu trabalho. Com ele evidenciarei mais facilmente — o que, aliás, mesmo sem ele, apenas com as *Symphonias* conseguiria — que Raymundo Corrêa tem individualidade própria, independente, característica e, portanto, é um poeta original.

Além de que é dever da crítica serena e honesta estudar o escritor em todas as suas obras.

E por isso espero a publicação dos *Versos e Versões* para escrever o último destes artigos.